

THESIS

STREET ART AND THE DEMOCRATIZATION OF ART IN BERLIN

Submitted by

Fernanda Dore

Department of Foreign Languages and Literatures

In partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Fall 2012

Master's Committee:

Advisor: Jay Bodine

Rachel Kirby
Eleanor Moseman

THESIS

STREET ART UND DIE DEMOKRATISIERUNG DER KUNST IN BERLIN

Submitted by

Fernanda Dore

Department of Foreign Languages and Literatures

In partial fulfillment of the requirements

For the Degree of Master of Arts

Colorado State University

Fort Collins, Colorado

Fall 2012

Master's Committee:

Advisor: Jay Bodine

Rachel Kirby
Eleanor Moseman

Copyright by Fernanda Dore 2012

All Rights Reserved

ABSTRACT

STREET ART AND THE DEMOCRATIZATION OF ART IN BERLIN

Graffiti, Post-Graffiti, Urban Art and Street Art are sometimes used as synonyms. Authors in the field of Street Art agree that this art form derives directly from the subway graffiti in New York, and often designate it as an art movement. This work defends the thesis that the more the art on the Berlin Wall increased the tolerance towards and integration of the art in the public spaces, the more it contributed to the popularization of the contemporary Street Art in Berlin. The goal of this paper is trifold: 1. to clarify the relationship between the Street Art in Berlin today and the art on the Berlin Wall; 2. to understand the institutionalization of this art form; and 3. to bring light to the democratization of art through Street Art in Berlin. With this purpose, I will analyse the efforts that differentiate Berlin from other cities and position Street Art not as vandalism, but rather as a part of the art in public spaces. The essence of this art form derives from site-specific art, whereby the place plays an inherent part in the artwork. These qualities can be recognized in the Street Art in Berlin from the 70's until today, and its popularization is deeply connected with the German cultural politics of the 70's and the historical significance of the Wall Art. In addition, Street Art challenges the paradigms between high and low art, as well as the contemporary role of the museum. The consequences of the institutionalization of this art form are its democratization and commodification. Finally, Street Art

can be considered responsible for a *Musealization from Below*, whereby the place (the walls of the metropolis) becomes part of the work and its cultural, historical and identity values are emphasized. This is particularly true in the case of the Berlin Wall. Street Art is site-specific, because the works give the place a new meaning and vice-versa. Instead of simulating Street Art in an institutional space, the projects in Berlin attempt to transform the street into an art gallery, inserting the art into the life of the people and finally contributing to the democratization of art.

ZUSAMMENFASSUNG

STREET ART UND DIE DEMOKRATISIERUNG DER KUNST IN BERLIN

Graffiti, Post-Graffiti, Urban Art, Straßenkunst und Street Art (auch Street-Art und Streetart) werden manchmal als Synonyme benutzt. Autoren im Gebiet der Street Art stimmen damit überein, dass diese Kunst direkt von den U-Bahn Graffiti aus New York abgeleitet ist, und nicht selten bestimmen sie sie als Kunstepoche. Diese Arbeit verteidigt die These, dass je mehr die Kunst an der Berliner Mauer für eine größere Toleranz und Integration der Kunst im öffentlichen Raum verantwortlich wurde, desto mehr sie die Verbreitung der zeitgenössischen Street Art in Berlin weiter leitete und ausdehnte. Das Ziel dieser Arbeit ist dreifach: 1. die Beziehung zwischen der Berliner Street Art heute und der Kunst an der Berliner Mauer zu erklären; 2. die Institutionalisierung dieser Kunstform zu verstehen; und 3. die Demokratisierung der Kunst durch Street Art in Berlin ans Licht zu bringen. Dazu wird untersucht, was für Leistungen in Berlin stattfinden, die sich von anderen Städten und Ländern unterscheiden, und wie sie Street Art nicht als Vandalismus, sondern als Teil der Kunst im öffentlichen Raum voraussetzen. Der Kern dieses Mediums stammt aus der Kunst im öffentlichen Raum und in der ortsspezifischen Kunst, wobei der Ort eine wesentliche Rolle in dem Kunstwerk hat. Diese Besonderheiten werden in der Berliner Street Art von den 70er Jahren bis heute erkannt, und ihre Verbreitung in dieser Stadt hängt fest mit der Kulturpolitik Deutschlands und der

geschichtlichen Bedeutung der Mauerkunst zusammen. Weiterhin fordert Street Art die Paradigmen der Hoch-Kunst im Gegensatz zur Populärkultur heraus, sowie die zeitgenössische Rolle des Museums. Die Nachfolgen der Institutionalisierung der ortsspezifischen Kunst sind ihre Demokratisierung und Kommodifizierung. Street Art ist zum Teil für eine *Musealisierung von Unten* verantwortlich, indem der Ort selbst (die Wände und Mauern der Großstadt) zum Teil des Werkes wird, und deshalb seinen kulturellen, historischen und Identitätswert voranhebt, was besonders im Falle der Berliner Mauer wahr ist. Street Art ist ortsspezifisch, weil die Gebäude den Werken eine neue Bedeutung geben (und umgekehrt). Anstatt Street Art in den institutionellen Rahmen zu simulieren, versuchen Projekte in Berlin die Straße in eine Galerie zu verwandeln, damit die Kunst in das Leben der Stadtbewohner eingefügt wird und abschließend zur Demokratisierung der Kunst beiträgt.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Mauerkunst , Graffiti und Street Art.....	1
1.1 Geschichtlicher Überblick.....	4
1.2 Bedenken und Techniken.....	5
1.3 Weitere Bemerkungen.....	7
1.4 Zusammenfassung.....	10
2. Kunst im öffentlichen Raum	13
2.1 Ortsspezifische Kunst.....	14
2.2 Street Art bemächtigt sich der Techniken der Reklame	16
2.3 Das Erbe der Berliner Dada in Street Art	17
2.4 Zusammenfassung.....	19
3. Street Art in Berlin.....	20
3.1 Die Dämmerung der Mauerkunst	20
3.2 Zeitgenössische Street Art in Berlin	24
3.3 Methoden	27
3.4 Zusammenfassung.....	30
4.1 Kunst und Identität	32
4.2 Die Suche nach einer deutschen Identität.....	33
4.3 Die Mauer in der Entwicklung der Identität.....	35
4.4 Beton und Euroscheine	39
4.5 Zusammenfassung.....	40
5. Musealisierung oder kuratierte Street Art.....	41
5.1 Underbelly Project.....	44
5.2 LA MOCA Art in the Streets	44
5.3 Graffiti-Rundschau: <i>East Side Gallery</i>	46

5.4 <i>Backjumps</i> : Kunstraum-Kreuzberg/Bethanien.....	47
5.5 Projekt Turmkunst	48
5.6 Zusammenfassung.....	49
6. Ansichten in der Demokratisierung der Street Art.....	52

1. Mauerkunst , Graffiti und Street Art

Graffiti, Post-Graffiti, Urban Art, Straßenkunst und Street Art (auch Street-Art und Streetart) werden manchmal als Synonyme benutzt. Louis Bou definiert Street Art als die künstlerischen Interventionen in dem urbanen Raum,¹ die oft mit der Großstadt verbunden werden, und deren Themen die Stadtbewohner ansprechen. Autoren im Gebiet der Street Art stimmen damit überein, dass diese Kunst direkt von den U-Bahn-Graffiti aus New York abgeleitet ist, und nicht selten bestimmen sie sie als Kunstepoche. Bou nach ist Street Art ein neuer Graffiti-Stil, dessen Ziel es wäre, die Interaktion mit den Bewohnern der Metropole zu fördern. Die Street-Art-Künstler sind stark von Berliner Dada, kommerzieller Kunst, der Kunst im öffentlichen Raum, ortsspezifischer Kunst und der Kunst an der Berliner Mauer beeinflusst worden, und sie wollen ein Publikum interessieren, das vielleicht nie ins Museum gegangen ist. Diese Arbeit verteidigt die These, dass je mehr die Mauerkunst für eine größere Toleranz und Integration der Kunst in den öffentlichen Raum verantwortlich wurde, desto mehr sie die Verbreitung der zeitgenössischen Street Art in Berlin weiter leitete und ausdehnte.

Das Ziel dieser Arbeit ist dreifach: 1. die Beziehung zwischen der Berliner Street Art heute und der Kunst an der Berliner Mauer zu erklären; 2. die Institutionalisierung dieser Kunstform zu verstehen; und 3. die Demokratisierung der Kunst durch Street Art in Berlin ans Licht zu bringen. Dazu wird untersucht, was für Leistungen in Berlin stattfinden, die sich von den Leistungen in anderen Städten und Ländern unterscheiden, und wie sie Street Art nicht als

¹ Louis Bou, *Street Art: The Spray Files*. New York: Monsa Publications, (2005), 7.

Vandalismus, sondern als Teil der Kunst im öffentlichen Raum voraussetzen. Darüber hinaus wird die Arbeit Beispiele von Themen an der Berliner Mauer zwischen den 80er Jahren und heute im Vergleich zueinander analysieren. Schließlich versucht die Arbeit Street Art anstatt Kunstbewegung als Medium zu erklären sowie auch die Kommodifizierung der Street Art und ihre Integration in die Kunstwelt zu erforschen.

Cedar Lewisohn unterscheidet Graffiti von Street Art, weil Graffiti militantischer und anarchistischer als Street Art seien, und dadurch das System, die Mentalität des Staates, und das öffentliche Eigentum zu zerstören versuchen.² Im Gegensatz dazu vermitteln Street-Art-Künstler eine bestimmte Botschaft und leiten häufiger einen Dialog mit der Stadt ein. Von dem Blickpunkt der Legalität her behaupten die Künstler, dass die Polizei mit Plakaten im Vergleich zu Spraydosen nachsichtiger ist.³ Die Polizei spielt in einem gewissen Sinne die Rolle des Kurators des öffentlichen Raums, weil sie Kunst vom Vandalismus unterscheidet, so Lewisohn. Trotz seiner umfassenden Kritik übersieht Lewisohn die Rolle der Berliner Mauer in der Rezeption der Kunst im öffentlichen Raum.

Kai Jakob nach gilt Street Art als Analyse der Realität und Spiegel der Gesellschaft. Street Art unterscheidet sich von Graffiti, weil sie in die Stadt integriert wird⁴ und weil sie eine engere Beziehung zu bildlichen als zu

² Ibid.

³ Eva D. Schmid, "Nachts kommen die katzenquälenden Mädchen," Berliner Zeitung, July 4, 2008.

⁴ Kai Jakob, *Street Art in Berlin*. Berlin: Jaron Verlag GmbH (2011), 10-11.

schriftlichen Formen hat.⁵ Jeffrey Deitch ist der Meinung, dass Street Art eine Kunstepoche mit ökonomischen und politischen Aufforderungen verbunden ist, die seit 40 Jahren am Entwickeln ist und die nicht auf ein einziges Medium begrenzt werden soll.

Johannes Stahl nach ermöglichen die Demokratisierung der Arbeitsmittel und der Zugriff auf Technologie eine Verbreitung der Street Art weltweit.⁶ Street Art wäre also ein demokratisches und epochenübergreifendes Phänomen, unabhängig von Kunstinstitutionen:

Street Art ist eine Kunst, die nicht in den schutzzräumen von Kirche, Sammlung oder Ausstellungsraum stattfindet, sondern auf der Straße. Diese Kunst geht nicht selten von Menschen aus, die gar nicht in erster Linie Kunst machen wollen. Aber genauso wie vielen Künstlern (...) geht es ihnen um Bilder und Botschaften die in erster Linie mit ihnen selbst zu tun haben.⁷

Stahl erklärt, dass die Kunstgeschichte mit Street Art nicht klar kommt, weil die Kunstgeschichte gerne nach Epochen zählt. Die Illegalität, die Anonymität, und die anti-institutionelle Kritik tragen zu ihrem Konflikt mit der Kunstgeschichte bei. Carlo McCormic ist auch der Meinung, dass Street Art anti-institutionell ist, wobei ihre Beziehung zum Kunstmarkt kompliziert wird. McCormic, Daniela Krause und Christian Heinicke scheinen die einzigen Autoren zu sein, die Street Art als Medium anstatt Epoche verstehen.

Krause und Heinicke beschäftigen sich mit der Rolle der Street Art in dem öffentlichen Raum. Sie meinen, dass der Menschen im urbane Raum einer funktionalistischen Botschaft begegnet, deren Ästhetik den Menschen auf Konsum orientiert. „Street-Art-Akteure stellen mit ihren Arbeiten die Funktionen

⁵ Ilaria Hoppe, „Street Art und ‘Die Kunst im öffentlichen Raum’ in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 1, 2009 (<http://www.kunsttexte.de>), 1.

⁶ Ibid., 2.

⁷ Johannes Stahl, *Street Art*. Königswinter: Tandem Verlag (2009), 6.

heutiger Stadträume in Frage, indem sie symbolische Zeichen setzen und damit ein Stück dieses öffentlichen Raums zurückerobern.“⁸ Der städtische Raum wird als Medium benutzt, in dem der Macher sein Publikum aussucht, in einer Situation in der Kunst nicht erwartet ist.⁹

1.1 Geschichtlicher Überblick

Die Geschichte der spontanen malerischen Äußerung im öffentlichen Raum reicht bis in die Antike zurück, wie sie die kritischen Kommentare und Erinnerungssignaturen an städtischen Wänden und Denkmälern überliefen.¹⁰ Vor den 1970er Jahren wurden Graffiti in Los Angeles eng mit Banden und der Anneignung eines Gebiets für eine bestimmte *Gang* verbunden.¹¹ Lewisohn nach wurden die Jungen, deren Namen öfter an unerreichbaren Stellen erschienen, zu „Volkshelden“. ¹² Die *Tags* bestanden aus der Wiederholung eines Namens mit dem Ziel der Anerkennung, aber als weitere Design-Elemente dazu hingefügt wurden, entwickelten sich die Graffiti in eine spontane Bewegung,¹³ in der die Sprayer New Yorks nachts in Bahnhöfe eingebrochen sind und in der Finsternis gemalt haben. Diese Praxis führt zu den aufwendigeren Konstruktionen der zeitgenössischen Street Art.¹⁴

⁸ Daniela Krause u. Christian Heinike. *Street Art: Die Stadt als Spielplatz*. (Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2010), 55.

⁹ Ibid., 59.

¹⁰ Hoppe, 1.

¹¹ Cedar Lewisohn, *Street Art: The Graffiti Revolution*. (New York: Tate Publishing, 2008), 31.

¹² Martha Cooper and Henry Chafant. *Subway Art*. (New York: Henry Holt and Company, Inc., 1984), 14.

¹³ Lewisohn, 31.

¹⁴ Ibid., 35.

Die frühen Graffiti-Künstler New Yorks hatten wenig oder gar keine akademische oder künstlerische Ausbildung, aber sie waren natürlich in voller Kenntnis der allgemeinen Kunstszene (Abb. 1). Lewisohn nach waren die Graffiti eine Quelle für die Jugend, ihre Angst durch Bilder auszudrücken, und obwohl ihre Referenzen Elemente des Hip-Hops und der Popkultur waren, beinhalten sie einen gewissen Blick nach innen.¹⁵ Cedar Lewisohn behauptet, dass Graffiti die bedeutendste Kunstbewegung der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts wäre, weil die Künstler von den engen Besorgnissen der Kunstgeschichte unabhängig sind.¹⁶ In den frühen 80er Jahren wurden in Europa Graffiti popularisiert, wobei der Außenseiter seine Meinungen demokratisch und öffentlich ausdrücken konnte. Lewisohn nach erreichten Graffiti in Europa einen höheren Status als in den USA,¹⁷ ohne aber ihre herausfordernde Stimmung zu verlieren.

1.2 Bedenken und Techniken

Heute führt Street Art eine Vielzahl von Techniken und Ideen herbei, die nicht unbedingt zu einem politischen Ton überleiten. Zusätzlich zu den traditionellen Wandmalereien sind die innovativen Materialien Schablonen, Aufkleber, Plakate, Mosaik, Acryl, Spraydose, Kreide, Kohle und Collagen (Abb. 2 und 3). Obwohl diese Materialien in den letzten zehn Jahren sehr populär geworden sind, so waren auch Plakatte und Schablonen schon in den 80er Jahren an der Berliner Mauer zu finden (Abb. 4 und 5). Die Künstler benutzen

¹⁵ Wild Style ist der Graffiti Stil, der sich in den 80er Jahren in New York entwickelte, und dessen Buchstaben abgezogen und 'unverständlich' bemalt wurden.

¹⁶ Lewisohn, 31.

¹⁷ Ibid., 35.

verschiedene Oberflächen als Leinwand, wie z.B. Betonwände, Ziegel, Holz, Plastik, Verkehrszeichen, Autos, Züge, Müllcontainer, Möbel, Semaphoren, Treppen, Ecken, Märkte, Fahrzeuge, Parkbänke, Telefonzellen, Skulpturen oder Fenster.

Bou nach sind die Figuren seit den 80er Jahren ein wichtiger Teil der Graffiti. Sie gelten als Markenzeichen, Unterschrift, oder Signatur des Künstlers. Einige Künstler benutzen die Figuren als Merchandising, um mit ihren Figuren Kleidung, Mützen, Spielzeuge und andere Produkte zu verkaufen. Obwohl Bou die Hauptakteure der Szene identifiziert, vereinfacht der Autor allzu sehr die Beziehung zwischen Künstler und Publikum.

Street Art in Berlin gilt als Primärquelle für die Forschung der zeitgenössischen Berliner Street Art. Kai Jakob hält die Street Art für eine avantgardistische Kunst, die eine gesellschaftliche Veränderung zu fördern versucht, wobei der Zuschauer zu einem Teil des Kunstwerks wird. Jakob schafft eine umfassende Dokumentation der Street Art in Berlin, mit mehr als 500 Bildern von Schablonen, Posters und Aufklebern, die durch Medium oder Künstler organisiert werden. Das Buch hat in der deutlichen Definition der verschiedenen Formen von Berliner Street Art viel Erfolg, mit Aufsätzen, die sich mit einer Analyse der Street Art im Gegensatz zur *White Cube* (der Galerie) beschäftigen und ihre offizielle Aufnahme in den „Olymp der Kunst“ herausfordern.¹⁸ Den Autor interessiert die Symbiose zwischen Street Art im öffentlichen Raum im Gegensatz zu den Galerien.

¹⁸ Jakob, 12.

Praktitanken des Pochoirs oder Schablonen begannen in Paris in den 80er Jahren mit Schablonen aus Pappe, Kunststoff, laminiertem Papier, Holz oder Metall zu arbeiten. Sie drücken oft politische Ansichten aus, und ihr Zweck ist von Tags ähnlich: eine Marke mit dem Ziel der Anerkennung zu wiederholen. Jakob meint, dass Text selten alleine in Schablonen gesprüht wird. Diese Praxis beweist, dass Street-Art-Künstler heute eher mit Bildern als mit Buchstaben arbeiten (Tafel 1).¹⁹ Paste-ups oder Cut-Outs sehen mehr oder weniger wie Posters aus, die mit Kleister oder Leim ausgestellt werden. Diese Form von Street Art existiert in einer ‚Grauzone‘ der Gesetzgebung, und kann entweder ausgedruckt oder handgezeichnet werden. Cut-outs sind ausgeschnittene Paste-ups (Abb. 6 und 7), die einfach in die Umgebung integriert werden. Kostenlose Postaufkleber werden entweder gedruckt oder bemalt, und dann an Mülleimer, Verkehrsschilder oder Hauswände geklebt. Jakob meint, dass Cut-Outs und Aufkleber (Abb. 8) nicht unter Strafbestand der Sachbeschädigung fallen, sondern sie gelten als Wildplakatierung, und also ‚nur‘ eine Ordnungswidrigkeit darstellen.²⁰

1.3 Weitere Bemerkungen

Obwohl Collagen und Papier im 20. Jahrhundert von Matisse, Picasso und den Dadaisten (Abb. 9) benutzt wurden, scheinen sich Cut-Outs und Schablonen auch auf die bildliche Kultur der 18. und 19. Jahrhunderte zu beziehen, wie z.B. Silhouetten und Dioramas. Silhouetten, auch Profil-Kunst oder Schatten

¹⁹ Krause und Heinicke, 60.

²⁰ Jakob, 44.

gennant, sind eine frühe Art von Porträtkunst, ursprünglich in Alt-Griechenland.²¹ Im Mittelalter hatten die Schatten eine abergläubische Konnotation, wobei sie mit der Seele verbunden würden. Während der industriellen Revolution, als Scherer breit erhältlich wurden, gestalteten Künstler in Deutschland, England und Frankreich Profile mit schwarzem Papier, die von der Bourgeoisie gesammelt wurden. Im 17. Jahrhundert glaubte man, dass es möglich wäre, den Charakter eines Mannes nach seinem Profil zu beurteilen. Um ein Profil zu malen, hat der Künstler das Subjekt zwischen eine Lichtquelle und eine Leinwand gesetzt. Eine amerikanische Werbung aus dem Jahr 1832 bietet solche Poträts von Familien, Pferden und Hunden für 25 Pfennig an.²² Die Profil-Künstler erfüllten den Bedarf an persönlichen Bildern, die später durch das Daguerreotyp und die Fotografie ersetzt wurde.

Die Verbindungen mit der Volkskultur der 18. und 19. Jahrhunderte sind auch in den Panoramen und Dioramen zu finden. Panoramen wurden von dem Briten Robert Barker (1791) und dem Franzosen Louis Jacques Daguerre (1822) entwickelt. Das Publikum zahlte einen Eintrittspreis, um eine große Leinwand und 3D-Effekte mit Licht und Rauch zu sehen, die die Illusionen eines Daseins nachbildete, deren Themen Schlachten oder fremde Länder darstellten.²³ Heutzutage haben Dioramen eine didaktische Konnotation, sind meistens in Naturkundemuseen zu finden, und schildern 3D-Nachbildungen der Fauna und

²¹ Norman Laliberté and Alex Mogelon. *Silhouettes, Shadows and Cutouts* (Art Horizons: New York, 1968), 15.

²² Laliberté and Mogelon, 18.

²³ Colligan, Mimi. *Canvas Documentaries*. (Melbourne University Press: Melbourne, 2002), 5.

Flora eines Ortes gegen einen bemalten Hintergrund. Die Rezeption der Panoramen und Dioramen nähert sich der Rezeption der Street Art, weil die Grenze zwischen Realität und Illusion verschmelzt.

Lewisohn erkennt dieselbe Situation mit den Reklamen in der Großstadt; in diesen Reklamen laden Street-Art-Akteure mit ihrer Kunst das Publikum ein, in einer kritischen Einstellung gegen die zahlreichen Stimuli der Großstadt teilzunehmen. Ihr Werk ist durch Erzählungselemente und erkennbare Zeichen zugänglich. Dem Panorama ähnlich, simuliert die Street Art mit ihren Figuren eine Hyperrealität, in der der Betrachter zwischen Realität und Illusion – oder zwischen Kunst und Alltagsleben – nicht unterscheidet. Zu dieser Geschichte gibt es keinen Anfang und kein Ende: Street Art erzählt eine ununterbrochene Geschichte, in die man überall eintreten kann, wie in ein Rhizom-Modell. Weil die Figuren oft mit großem Ausmaß bemalt werden, koexistieren sie mit dem Betrachter.

Obwohl Graffiti in Deutschland offiziell illegal sind, läuft gerade unter deutschen Künstlern eine Kontroverse in Bezug auf den Missbrauch dieses Mediums als Selbstverteidigung, anstatt Gedanken über aktuelle Themen zu fördern. Vor kurzem erschien ein Artikel in *Der Spiegel*, in dem steht, dass das Medium „in“ ist. Die Reportage beschäftigt sich mit der Kommodifizierung der Street Art, d.h. mit ihrer Assimilation in den Kunsthandel und mit der steigenden Anzahl von Ausstellungen und Preisen in den letzten Jahren. Trotz der Medienausbeutung des Phänomens behauptet Bou, dass diese Bewegung delinquent und antisystem ist. Wiederum belegen Ausstellungen in

renommierten Institutionen – wie im Tate Modern in London und im Los Angeles Museum der Zeitgenössischen Kunst (LA MOCA) – dass Graffiti offiziell *mainstream* geworden sind. Diese Kommodifizierung könnte aber zur Demokratisierung dieser Kunst beitragen.

Gleichzeitig existiert in Deutschland eine Anti-Street-Art-Bewegung, die für die Zerstörung von Kunstwerken mit Farbeimern und für den Angriff auf Ausstellungsorte mit Stinkbomben verantwortlich ist. Solche Aktionen nähern sich mit Anti-Graffiti-Sprüchen an der Berliner Mauer. Trotz der unterschiedlichen Gründe für diese Aktionen, gibt es in beiden Fällen eine Missbilligung und Zensur der Künste. Auch in den Vereinigten Staaten hat Street Art Probleme mit der Zensur gehabt. 2010 malte der italienische Künstler Blu ein Wandbild für die LA-MOCA-Ausstellung, das nur einige Tage später weißgewaschen wurde. Das heißt: statt ihrer vermuteten Assimilation in die Kunstinstitutionen ist Street Art ein neues Kunstmedium, das noch viel Ablehnung überwinden muss.

1.4 Zusammenfassung

Der größte Teil der Literatur über Street Art beschäftigt sich mit den vielen Formen dieser Kunst (z.B. Schablonen, Aufklebern usw.); mit Biographien der Künstler; einem zeitlichen Überblick über die Entwicklung der Street Art in verschiedenen Städten; oder mit der Fotodokumentation der Kunstwerke.²⁴ Aber manchmal fehlt in dieser Literatur eine tiefergreifende Analyse der Kunstwerke

²⁴ Solche Betrachtungen haben eine inhärente Bedeutung in der Forschung der Street Art, weil sie zeitbegrenzt ist.

und ihrer verdientvollen Stelle in der Kunstkritik. Erstens scheint es unpassend, dass eine Form von zeitgenössischer Kunst durch die Kunstmedien (d.h. Schablonen, Stickers usw.) organisiert wird, weil die Medien zu begrenzen, es nicht mehr zum Wesen der Kunst unserer Zeit gehört, und zwar durchqueren viele Künstler die verschiedenen Medien. Zweitens behaupten einige Autoren, dass Street Art eine Kunstbewegung wäre. Die Idee, dass eine Bewegung oder Epoche die künstlerischen Tendenzen einer Zeit repräsentiert und die vorhergehende Bewegung ablösen kann, hängt mit der Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zusammen (z.B. Impressionismus, Cubismus, Dadaismus usw.). Zeitgenössische Forscher im Gebiet der Kunstgeschichte stimmen damit überein, dass eine Charakteristik der Nachkriegskunst die Koexistenz von vielen künstlerischen Tendenzen ist, damit Künstler sich hauptsächlich mit den Themen ihrer Zeit beschäftigen, anstatt mit einem bestimmten Stil. Infolgedessen wäre Street Art am besten als ein Medium, das die Themen seiner Zeit behandelt, anstatt eine Kunstbewegung oder Epoche zu klassifizieren.

Ein weiteres Problem in dem größten Teil der akademischen Literatur, die sich mit dem Thema Street Art beschäftigt, liegt in der Unterlassung der Berliner Mauerkunst. Fast dreißig Jahre lang kamen Profi- und Amateurlünstler nach West-Berlin um ihr Markenzeichen an die berühmteste Mauer in der deutschen Geschichte zu malen, aber das Phänomen wird selten in der Literatur über Street Art anerkannt. Die spärliche Literatur über die Mauerkunst beschäftigt sich mit einem politischen Blick oder einer Fotodokumentation. *The Lost Graffiti of Berlin* (1991) gilt als gutes Beispiel solcher Literatur: das Fotobuch besteht aus 85

Farbfotos und verschiedenen Aufsätzen über die Semiotik. Obwohl die semiotische Interpretation relevant ist, sind die Assoziationen mit den derzeitigen Entwicklungen in der Kunstgeschichte manchmal fragwürdig. Die Berliner Mauerkunst könnte als Wendepunkt in der Entwicklung der Street Art in Deutschland gelten, weil sich die Stadtbewohner und Regierung West-Berlins Jahrzehnte lang mit der Mauerkunst auseinandegesetzt haben, ohne sie zu kriminalisieren, so dass sie zu einem wesentlichen Teil ihres Lebens wurde.

2. Kunst im öffentlichen Raum

Im Buch *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: Elitär versus demokratisch* trägt Petra Hornig zu einer Analyse der Kunst im deutschen öffentlichen Raum bei, wo die sozio-ökonomischen Zustände die Demokratisierung der Kunst unterstützen. Hornig nach gelten die Kulturpolitik der 70er Jahre und ihr Postulat *Kultur für alle* als Wendepunkt in der Verbreitung der Kunst im öffentlichen Raum in der Bundesrepublik Deutschland (BRD). Weiterhin markiert dieser Zeitpunkt eine politische Wende als Folge der sozial-liberalen Regierung Willy Brandts, der eine Bildungsreform durchführte, und deren Leitgedanke die Integration der Kultur zur sozialen, kommunikativen und ästhetischen Entwicklung des Volkes sein wollte.²⁵ Das heißt, dass „jeder Mensch, unabhängig von seinem sozialen Umfeld, ein Recht auf Teilhabe am Kulturleben hatte.“²⁶ Die Folgen waren die Auflösung der Trennung von Kunst- und Alltagsbereich und ein neues Verhältnis zwischen Hoch- und Populärkultur.²⁷

Hornig behauptet, dass die zeitgenössische Avantgardekunst sich in die Gesellschaft integrierte, und deshalb wurde die Funktion des Museums als Distinktionsmittel einer Hochkultur nicht mehr gültig. Dabei spielt nicht nur die Kulturpolitik der 70er Jahre, sondern auch die verschlechterte ökonomische Situation der 80er Jahre eine Rolle. Das Museum musste sein Bildnis als elitären Tempel zerlegen, um Besucher anzuziehen, was schließlich zur

²⁵ Petra Hornig. *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: elitär versus demokratisch?* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2011), 16-17.

²⁶ Ibid., 20.

²⁷ Dieses Phänomen fing in den 20er Jahren mit den Dadaisten an.

Annäherung von Kunst und Publikum beiträgt.²⁸ Die Mauerkunst gilt als Beispiel dieses Paradigmenwechsels, und scheint zwischen den 70er Jahren und heute in der Verbreitung der Street Art in Berlin eine Rolle zu spielen.

2.1 Ortsspezifische Kunst

In der Kunstgeschichte bestimmt man als ortsspezifisch genau die Kunst, die sich mit den physischen Elementen des Orts befasst, das heißt mit der Bezugslänge, Tiefenlänge und Höhe, mit dem Aufbau, und mit der Ausprägung oder mit den topografischen Besonderheiten des Raums. Das ortsspezifische Werk gestaltet eine untrennbare Beziehung zu seinem Standort, und ist nur dann mit dem Betrachter komplett, weil der Ort in ortsspezifischer Kunst nicht nur physisch, sondern auch durch die Kultur, Geschichte, Schicht, Rasse, dem das Geschlecht und die sexuelle Orientierung bestimmt wird. Diese Art der zeitgenössischen Kunst entwickelte sich in den 60er und 70er Jahren und ist tief mit einer institutionellen Kritik verbunden. Ilaria Hoppe ist der Meinung, dass der öffentliche Raum erst als Feld der diskursiven Bestimmung mit der gesellschaftlichen Politisierung der 60er und 70er Jahre erschien.²⁹ Diese Kunst erwehrt sich der kapitalistischen Tendenz zur Kommodifizierung und Institutionalisierung des Kunstwerkes, denn in der ortsspezifischen Kunst wird die kontrollierte Umgebung des Museums destabilisiert, so Miwon Kwon.³⁰ Darüber hinaus führen das Museum, die Galerie, die Kunstkritik, die

²⁸ Ibid., 32.

²⁹ Hoppe, 1.

³⁰ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2002), 11-14.

Kunstgeschichte, und auch der Kunstmarkt an dem Ort soziologische Eindrücke herbei.

To be specific is to decode the institutional conventions so as to expose their hidden operations – to reveal the ways in which institutions mold art's meaning to modulate its cultural and economic value; to undercut the fallacy of art's and its institutions autonomy by making apparent their relationship to the broader socioeconomic and political processes of the day.³¹

Kwon nach ist der Ort phänomenologisch und institutionell zu verstehen, also kann ein Stadtbezirk oder ein historischer Zeitpunkt auch als Ort gelten.³²

Die vorübergehende Natur, das Engagement mit dem öffentlichen Raum und dem Alltagsleben, die Existenz in unkünstlerischen Räumen und Institutionen, die Bedeutung ihrer fotografischen Dokumentation, und die Befassung mit Themen der Popkultur (Mode, Musik, Werbung, Film und Fernsehen) verbinden die ortsspezifische Kunst mit Street Art. Ihre Reproduktion in Museenausstellungen oder die Institutionalisierung der ortsspezifischen Kunst beweist, dass sie selbstständig und unabhängig von dem ursprünglichen Ort werden kann, was den Künstler (anstatt des Ortes) wieder als Bedeutungsquelle des Werks ermächtigt. Die Nachteile davon sind aber dessen Objektivierung und Kommodifizierung.³³ Die neue ortsspezifische Kunst basiert auf der Figur des reisenden Künstlers, der immer neue Orte/Museen/Galerien besucht, und durch einen Dialog mit der Stadt oder dem Kurator sein Werk entwickelt.³⁴

³¹ Kwon, 14.

³² Ibid., 29.

³³ Ibid., 38.

³⁴ Ibid, 46.

2.2 Street Art bemächtigt sich der Techniken der Reklame

Reklame und Plakatwerbung gelten als intrinsischer Teil des Großstadterlebnisses und des öffentlichen Raums, und darum ist es keine Überraschung, dass das Werbungssystem die Akteure der Street Art beeinflusst. Street Art leiht oft Techniken der Werbungindustrie aus, um eine Kritik an der Marktwirtschaft auszuüben. Weil die Bilder dieser Künstler gegen den Konsum orientiert sind, nennen diese Künstler ihr Werk Subvertising, Visual Kidnapping, oder Anti-Branding. Obwohl nachwiederholen diese Künstler eine Marke, deren Aussehen, aber nicht die Botschaft regelmäßig verändert wird, was Lewisohn für eine effektive Brandingmethode hält.

Die illegale Street Art fordert den herrschenden Diskurs heraus, weil es dabei auf den ersten Blick nicht mehr erkennbar ist, ob es sich bei dem betrachteten Bild um Werbung oder um illegale, urbane Kunst handelt.³⁵ Die Künstler immunisieren die Werbung und machen es damit klar, dass sich die kommerzielle Umnutzung der Street Art nicht aufhalten lässt.³⁶ Der öffentliche Raum hat sich an den Werbetafeln, LCD-Bildschirmen und diversen Zeichensystemen bis zu einem neuen Bestandteil unseres Lebens verändert. Street-Art-Künstler wenden Strategien und Techniken der Werbung an, um ihre eigenen Botschaften zu vermitteln, und zwar als eine Art Unterbrechung, die zum essenziellen Bestandteil der Kunst im öffentlichen Raum geworden ist.

³⁵ Gerald Geilert. „Street Art – Eine verlockende Utopie“ in: Kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 1 2009, 3-4.

³⁶ Schmidt, 304.

2.3 Das Erbe der Berliner Dada in Street Art

Die Verflechtung von kommerzieller Kunst hat die Mitglieder des Berliner Dadaismus sowie Street-Art-Künstler tief beeinflusst. Der Dadaismus ist eine Kunstbewegung – oder Anti-Bewegung – die ca.1919 in Berlin verbreitet wurde und deren Künstler sich für die Techniken der Reklame, die mechanische Reproduktion und die Kulturindustrie interessierten. Eine Innovation des Dadaismus, dessen Akteure mit verschiedenen Medien arbeiteten, war die Erfindung der Fotomontage, um einen anti-bürgerlichen, politisch-engagierten Zustand auszudrücken. Obwohl der Dadaismus oft mit Sinnlosigkeit assoziiert wird, spiegeln die Werke das Gefühl ihrer Zeit wider: die anstiegender Metropole, die neuen Technologien, das Chaos der Nachkriegszeit und feministische Themen. Der Einfluss der dadaistischen Gedanken, mit der Absicht, die Blasé-Stimmung der Großstadt zu bekämpfen, und die Assimilation der Sprache der Werbung durchzuführen, findet man auch heute in Street Art.

Der dadaistische Dichter Walter Mehring schrieb 1921: „Die Reklame bemächtigt sich des Lebens.“³⁷ Ähnlich wie Street-Art-Künstler stellten die Dadaisten mit der Benützung von Bildern und Texten die Rolle der Kunst in der Zeit der Konsumindustrie in Frage, so dass die Fotomontage gleichzeitig als Motif und Strategie funktionierte. Seine Botschaft bezog sich auf die zeitige Kommodifizierung der Kunst und Verbreitung des Kapitalmarkts. Kommerzielle Künstler sollten durch Werbung eine evokative und reine Stimmung anbieten

³⁷ Sherwin Simmons. „Advertising Seizes Control of Life: Berlin Dada and the Power of Advertising“ (Oxford Art Journal, Vol. 22 No. 1 (1999), pp. 121-146), 121.

haben.³⁸ Viele Dadaisten wie z.B. John Heartfield, Hannah Höch (Abb. 9) und George Grosz begannen ihre Karriere in der kommerziellen Kunst und Werbung,³⁹ was auch in Street Art passiert.⁴⁰ Heartfield fing an, Fotos, Text und Illustrationen aus Zeitschriften, Zeitungen und Katalogen zusammenzusetzen, um Fotomontagen zu schaffen. Diese Technik gehört zum Wesen der Street Art, wobei Künstler auch ihr Werk mit Figuren und Text zusammenbasteln.

Die dadaistische Kritik am Establishment, am Krieg und ihrer zersplitterten Darstellung der Körper kommt auch in der zeitgenössischen Street Art vor (Tafel 2). Ein Beispiel dieser Praxis wurde in Jakobs Buch *Street Art in Berlin* dokumentiert: nämlich eine Fotomontage mit zwei Guerilla Figuren (Abb.10), die grüne Klamotten tragen und ihre Arm- und Bauchmuskeln zeigen. Die erste Figur ist ein Mann mit schwarzer Brille, der einen Militärausweis am Hals trägt und lächelt. Die zweite Figur ist eine rothaarige Frau, die hohe Absätze und roten Lippenstift trägt, und uns ihren Hasentattoo am Bizeps zeigt. Ihre zersplitterten Körper wurden als Dada-Kollage zusammengebastelt, und scheinen eine Beziehung zu dem Dialog über Krieg und Gewalt zu haben. Die weibliche Figur repräsentiert einen feministischen Diskurs, weil ihre riesigen roten Lippen und hohe Absätze mit der Frauenfestigkeit kontrastieren: nicht nur ihr Körper, sondern auch ihre Identität zeigt sich als durcheinander gezogen und zersplittert. Die Guerilla-Figuren ähneln Hannah Höchs *Die Süsse*, 1926 (Abb. 9), in der Höch eine Fotomontage mit einer fragmentierten weiblichen Figur zeigt, deren

³⁸Ibid. 122.

³⁹Ibid. 127-129.

⁴⁰Eva D. Schmid. "Nachts kommen die katzenquälenden Mädchen", Berliner Zeitung, July 4, 2008.

konstruierter Körper mit einer afrikanischen Maske, mit geschminkten Lippen und hohen Absätzen gestaltet wird.

2.4 Zusammenfassung

Der öffentliche Raum ist die Stadt, das Internet und in unseren täglichen Leben überhaupt. In der Kunst im öffentlichen Raum wird der Ort selbst zum Teil des Werkes, dessen kulturell-, historisch-, und Identitätswerte vorangehen. In diesem Sinne gilt die Berliner Mauer als Leinwand wesentlich zur Bedeutung der Mauerkunst, und deswegen kann man sie ortsspezifisch nennen. Darüber hinaus beziehen sich die Akteure des Dadaismus und der Street Art auf die überwältigenden Zeichensysteme der Großstadt. Beide Gruppen beschäftigen sich mit der Verwendung von existierenden Bildern und mit einem anti-institutionellen Aufruf gegen die Kunstwelt und die Kunstinstitutionen. Ihre Benützung der Techniken der Werbung weist auf die Frage der Kommodifizierung der Kunst und die Macht der Reklame,⁴¹ und damit durchbrechen der Dadaismus und Street Art die Grenze zwischen Hochkunst und Populärkultur.

⁴¹ Simmons, 146.

3. Street Art in Berlin

Die Berliner Mauerkunst gilt als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Street Art und eines Protestsystems in dieser Stadt.⁴² Zu Beginn der Mauermalerei entstanden isolierte Bilder, aber mit der Zeit wurden immer weitere Assoziationen an der Mauer hinzugefügt, bis die Mauer eine Geschichte zu erzählen begann.⁴³ Die Beschäftigung mit Materialien, die Lust zu protestieren, die Anonymität, und ihre Vergänglichkeit, die die Mauer anlockt, gelten als Kennzeichen dieser Kunstform. Dieses Kapitel hat das Ziel, einen Überblick über die Street Art in Berlin zu schaffen, von seiner Dämmerung mit der Berliner Mauerkunst bis zu den Themen mit denen die zeitgenössischen Künstler in Berlin sich jetzt beschäftigen.

3.1 Die Dämmerung der Mauerkunst

Die Mauer wurde, wie auch bei Street Art oft der Fall ist, nachtsüber gebaut. Am 13. August 1961 grenzte die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) die Gebiete West-Berlins mit Stacheldrahtzaun ab, so dass in den kommenden Tagen eine Mauer mit einem Backsteinen gebaut werden konnte.⁴⁴ Im Laufe der Jahre wurde auf der östlichen Seite eine „antifazistische Schutzwand“ gefestigt, bis sie zu einem extrem belichteten Niemandsland komplett mit Beobachtungstürmen wurde, in denen Wachmänner bereit waren, die Mauerspringer zu erschießen. Im Westen wurde die Grenze

⁴² Christian de Lutz, „Der Triumph der Straße“ in *Turmkunst: Street Art XXL* (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2010), 11.

⁴³ Ralf Gründer. *Verboten: Berliner Mauerkunst* (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 32.

⁴⁴ Ibid, 18.

die „Schandmauer“ genannt, weil sie die Verteilung der Stadt, des deutschen Volkes und Europas bedeutete.

Die Mauer repräsentiert den Misserfolg des Kommunismus, weil ihre Geschichte fest mit der Flucht aus der DDR zusammenhängt. Sie wurde 12 Jahre nach der Trennung zwischen der DDR und der Bundesrepublik Deutschland errichtet, und zwar mit dem Ziel, die Abwanderung zu verhindern. Im Mai 1961 verliessen 17.791 Ost-Deutsche die DDR durch Berlin, dann 19.198 im Juni (ca. 630 pro Tag),⁴⁵ und 30.444 im Juli (mehr als 1.000 pro Tag). In der ersten Woche im August allein sind 9.869 Menschen geflohen, und zwischen dem 9. und 13. August wurden mehr als 7.000 Flüchtlinge registriert.⁴⁶ Mit der *Operation Rose* versuchte Erich Honecker – der Sekretär der Sicherheitskommission Ost-Deutschlands – die Grenze zwischen Ost- und West-Berlin zu zementieren, und damit die zunehmende Abwanderung aus der Deutschen Demokratischen Republik zu verhindern.

Baustoffe, Breite und Höhe der Mauer haben sich im Laufe der Jahre geändert. Im Jahre 1976 war die vierte und letzte Version fertig gebaut, deren Ausbau 3,20 x 1,20 Meter streckte und jeder Meter zirca drei Tonnen wog. Die Betonsteine waren 1,80 Meter breit und hatten einen oberen Anschlußbogen und eine graue Oberfläche,⁴⁷ die in den 70er Jahren Künstler und *Writers* anzog. Die Malerei beleuchtete die westliche Freiheit im Kontrast zum östlichen Verfall, obwohl die Besitznahme der Mauer als Fläche für Kunstwerke sie verschönte.

⁴⁵ Frederick Taylor, *The Berlin Wall: A World Divided, 1961-1989*. (New York: Harper Collins Publishers, 2006), 136.

⁴⁶ Ibid., 153.

⁴⁷ Siegfried Mayer. "The Graffiti of the Berlin Wall: A Semiotic Approach" in *The Berlin Wall: Representations and Perspectives* (Peter Lang: New York, 1996), 216-217.

Darüber hinaus war die Zensur ein häufiges Problem für die Künstler, die ihre Ideen nicht immer frei mitteilen konnten: periodisch hat die östliche Regierung die westliche Seite der Mauer weißgewaschen. Dazu hat im Jahre 1987 die westliche Regierung alle anti-amerikanischen Graffiti vor dem Besuch des Präsidenten Ronald Reagan gelöscht.⁴⁸

West-Berlin war eine von der Mauer umgeben Insel und ihre Graffiti wurden zu einem entwickelten Zeichensystem des Protests. Die bildlichen und schriftlichen Stücke galten als Reaktion des Westens gegen die Mauer selbst und auch gegen die westlichen Institutionen.⁴⁹ Obwohl viele Bilder an der Mauer eine politische Betonung brachten, wurden die meisten Graffiti pazifistisch anstatt aggressiv gemeint und versuchten die Mauer als Symbol des politischen Werkzeugs ästhetisch zu untergraben. Viele Bilder stellten das Motiv der Ausweglosigkeit dar, und den Wunsch, die Mauer zu überwinden (wie z.B. Leiter, Reißverschlüsse und Löcher). Die Installation *Wall Street Gallery* des Künstlers Peter Unsicker bestand aus einem an der Mauer geklebten zerbrochenen Spiegel (Abb. 11), der die Gesellschaft mit deren gebrochener Reflektion an der Wand konfrontiert: genau wie das Spiegelbild an der Wand war die deutsche Gesellschaft geteilt und fragmentiert. Das Werk ist wegen der Interaktion des Betrachters und der Bedeutung des Ortes ortsspezifisch.

Sigfried Mayer behauptet, dass die Mauerkunst eine Kunstform von unten gewesen wäre,⁵⁰ weil die Künstler nicht unbedingt ausgebildet waren, sondern sie wollten sich mit Materialien wie Bürsten, Rollen, Sprühfarbe, Kreide,

⁴⁸ Ladd, 27-28.

⁴⁹ Mayer., 215.

⁵⁰ Ibid., 218.

Schablonen und Filzstiften demokratisch und rebellisch ausdrücken. Als Widerspiegelung der Zugmalerei in New York City verbreitete sich in den 80er Jahren in Berlin die Mauerkunst im Gegensatz zu *Tags*, Signaturen und Betonpoesie. Der Abschnitt in der Kreuzung von Zimmerstraße und Friedrichstraße wurde besonders wegen Wandbilder von Keith Haring (Abb. 2), Bouchet und Noir, Richard Humbleton, Nora Aurienne und Ron English berühmt.

Die Einführung der Mauerkunst führte zum Verlust der Anonymität der Graffiti, deren Nachfolge der Missbrauch der Mauer als internationaler Ausstellungsort wurde, weil einige Künstler durch die Mauer eine Anerkennung für sich angestrebt haben, so Mayer.⁵¹ Gegen dieses Phänomen haben Mauer Aktivisten aus Ost-Deutschland einen weißen Strich über die Mauerkunst als Protest bemalt (Abb. 12),⁵² denn sie glaubten, dass die Mauer keine Touristenattraktion oder Leinwand für aufstrebende Künstler sein sollte sondern ein Symbol des ostdeutschen Verfalls.

Schließlich analysiert Mayer die unterschiedlichen Reaktionen auf die Graffiti in New York und Berlin. Walter Momper (regierende Bürgermeister Berlins als die Mauer im Jahre 1989 fiel) war der Meinung, dass man keine Reue für die Mauer haben würde, aber dass die Mauerkunst vermisst würde.⁵³ Gleichzeitig wurden *Writers* in New York bestraft und die Züge mit Anti-Graffiti-Lackschicht abgedeckt. Mayer behauptet, dass der wesentliche Unterschied zwischen den Graffiti in der U-Bahn New Yorks und an der Berliner Mauer der

⁵¹ Ibid., 222.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

wäre, dass die Züge nicht gebaut worden sind, um Leute auszugrenzen – sie wurden also kein Widerstandsobjekt, und eher ein Mittel für die schnelle Verbreitung einer künstlerischen Identität. In seiner Analyse übersieht Mayer die krassen wirtschaftlichen Unterschiede zwischen Bezirken, die während dieser Zeit in New York entstanden sind, damit die New-Yorker Graffiti umstürzlerischer sein könnte, als Mayer sie dafür hält.

Der Baustoff spielt eine Hauptrolle in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Besonders im Fall der Berliner Mauer wurde die Bedeutung der Kunst stark von dem Material abhängig, da die Mauer selbst ein politisches Symbol war. Mayer schreibt: „The Wall became a sort of museum exhibiting art that mostly mocked it, foretold its demise, or subverted its purpose (...) if printed in any other medium, the words [or images] would not have the same impact on the reader.“⁵⁴ West-Berliner und Künstler aus der ganzen Welt gestalteten das Symbol des Kalten Krieges in eine Galerie um, die ein Teil des öffentlichen Raums und ihres täglichen Lebens wurde.

3.2 Zeitgenössische Street Art in Berlin

Es ist ein sommerlicher Nachmittag im Mauerpark, ein grünes Gebiet im Prenzlauerberg, wo ein Stück der Berliner Mauer noch steht. Die schällenden Farbschichten beweisen, dass viele Künstler im Lauf der Jahre diese Wand bemalt haben. Dort erfüllt Marino Macedo einen Kindheitstraum. „Als Kind habe ich immer davon geträumt, an der Berliner Mauer meine Graffiti zu malen,“

⁵⁴Mayer, 220.

erzählt Macedo. „Ich erinnere mich noch daran, die Mauer und all die bunten Graffiti im Fernsehen gesehen zu haben. Ich werde in diesem Stück den Namen von allen meinen alten Graffiti-Kumpeln in Brasilien unterschreiben.“⁵⁵ Das Jahr ist 2011 und die Berliner Mauer ist seit langem gefallen. Aber für einen 30-jährigen Brasilianer, der jetzt in Paris lebt, ist die Berliner Mauer immer noch die bekannteste Wand der Welt. Er erklärt, dass er als Kind mit Graffiti-*Tags* anfang, und heute beschäftigt er sich mit sozialen Themen wie den schäbigen Häusern in den brasilianischen Slums.

Der Mauerpark ist nur einige Minuten von einer Berliner Polizeistation entfernt. Obwohl sie ein Bestandteil des Mauerparks sind, sind Graffiti dort offiziell illegal.⁵⁶ Während Macedo malt, fährt ein Polizeiauto vorbei. Die Polizisten halten für einige Minuten an, schauen uns an, und dann fahren sie weiter. Trotz der klaren Nachsichtigkeit nach Street Art in Berlin, existiert dort gleichzeitig eine Anti-Graffiti-Bewegung. Marko Moritz, Koordinator der Anti-Graffiti-Kommission der Stadt meint, dass die Polizei ca. 15 *Writers* pro Woche fängt. Die Bestraften müssen bis zu €100 wegen Sachbeschädigung bezahlen. Moritz nach sind die Kosten wegen der Schäden von den Graffiti in Berlin zwischen 35-50 Milliarden Euro pro Jahr.

Obwohl Graffiti theoretisch illegal ist, fordern Graffitiläden das Gesetz heraus, und zwar durch den Verkauf von Spraydosen, Markern, Masken und Handschuhen. Es ist sogar möglich online, Produkte zu bestellen: „Jede Woche neue Produkte im Sortiment. Nachnahme & Paypal: Bestellungen bis 13 Uhr

⁵⁵ Privatunterhaltung, Juli 2011.

⁵⁶ <http://www.mauerpark.info/index.php?s=graffiti>

werden am selben Tag versendet. Besucht uns auch im Streetstore:

Schivelbeinerstr.30 / 10439 Berlin (Prenzlauerberg) / S+U-Bhf. Schönhauser Allee oder S-Bhf. Gesundbrunnen / Öffnungszeiten: 11.00 – 19.00 Uhr.“⁵⁷ Der kleine Laden am Prenzlauerberg ist ein Ort, in dem man Materialien verkauft, wo Künstler sich treffen und Projekte besprechen, und wo man eine direkte Einsicht in die Berliner Street Art und Graffiti Szene hat. Wegen legaler Wände erzählten die Künstler von Priesterweg, einem grünen Gebiet in Südberlin, wo vor einem Jahrhundert ein Bahnhof lag. Heute wachsen die Bäume aus den Bahnschienen und Familien gehen spazieren. Die Regeln am Eingang des Parks erklären, dass Graffiti nur an bestimmten Mauern erlaubt werden. Dort können Amateur-Künstler ihre Graffiti üben, und zwar erzählte einer der Sprayer in dem Prenzlauerberg-Laden mit Stolz, dass er in diesem Park sein erstes legales Stück gemalt hätte.

Die heutige Street Art in Berlin hat sich verbreitet und verändert, aber behält viele Zeichen der Muerkunst aus den 70en and 80en Jahren. Viele Bezirke der Stadt (besonders Mitte, Prenzlauer Berg, Kreuzberg und Friedrichshain) nehmen an dem Phänomen teil. In *City Language Berlin* (2006) dokumentiert Christoph Mangler eine Vielzahl von Bildern von Cut-Outs, von Schablonen, Sprühfarbe, Kreide-, Post-Paket-Etiketten oder Aufklebern. Cut-Outs gelten als eine der beliebtesten Techniken in der heutigen Berliner Street Art heute, die schon an der Berliner Mauer benutzt wurden (Abb. 5). Die geklebten Papiere werden in verschiedenen Formen in der gleichen Weise wie Werbeplakate an die Wände geklebt. Einige Künstler behaupten, dass dieses

⁵⁷ <http://www.graffitiboxshop.de/>

Medium viel praktischer und einfacher zu verrichten sei, als Schablonen und Wandmalereien, weil das Cut-Out sich enger mit einer Studio-Praxis behandeln lässt. Die Bilder verlassen sich auf Zeichen, die eine Geschichte erzählen, und ihre erkennbaren und erzählerischen Elemente machen das Werk zugänglicher.

Wie die Wandmalerei an der Berliner Mauer scheinen einige Bilder in Manglers Dokumentation der zeitgenössischen Street Art eine Rebellion anzutreiben. Ein gutes Beispiel ist das Bild einer gelb-schwarzen geschlossenen Faust (Mangler nennt sie "Arm"), die in der Stadt wiederholt wird, und manchmal mit den Buchstaben CBS (Abb. 13) unterzeichnet wird. Die Faust könnte sogar als Protest verstanden werden, weil sie auch an der Berliner Mauer bemalt wurde. Die Idee der Rebellion wird auch durch Schablonen mit politischen Botschaften ausgedrückt, wie die Schablonen-Sprüche „Wer Sich Nicht mit Politik befasst dient der Herrschenden Partei" oder „Kapitalismus + Politik = Krieg“. Die ähnlichen Themen, die sich an der Berliner Mauer und in der heutigen Street Art widerspiegeln, scheinen die Künstler von damals mit denen von heute zu verbinden.

3.3 Methoden

Anstatt Schablonen oder Cut-Outs durch ihre physischen Ähnlichkeiten zu begrenzen, interessiert es mich, die verschiedenen Themen in Street Art zu forschen, um ein tieferes Verständnis von dieser Kunstform zu erschaffen, die Interessen der Künstlern besser zu verstehen und die Verbindung der Entwicklungen in Street Art mit anderen zeitgenössischen Kunstformen

festzustellen. Mit diesem Ziel wurde Kai Jakobs Buch *Street Art in Berlin* (4. Auflage, 2010) als Primärquelle benutzt, dessen 564 farbige Bilder analysiert und häufigste Themen identifiziert wurden (Tafel 1). Die Originalausgabe Jakobs Buch ist erst im Jahre 2008 herausgekommen, und scheint der erste erfolgreiche Versuch zu sein nicht bloß die zeitgenössische Street Art Berlins zu dokumentieren sondern auch zu organisieren und sie gleichzeitig darüber theoretisch zu denken. Aber die Qualität Jakobs Sammlung gilt als Hauptgrund für die Entscheidung, sein Buch als Primärquelle zu benutzen, und damit einen Blick in die Themen der zeitgenössischen Street Art in Berlin zu erarbeiten. Anscheinend hat Jakob die Street Art in dieser Stadt mehr als zwei Jahre lang dokumentiert und mit jeder Auflage hat er diese Dokumentation aktualisiert, so dass sein Buch eine repräsentative Sammlung dieser sich weiter entwickelnden Kunstform zu sein scheint.⁵⁸

Was Jakob als Cut-Outs, Schablonen, Aufkleber, Paste-Ups und Murals organisiert, möchte ich lieber durch ihre Themen gruppieren. Als Nebenquelle für diese Themen habe ich als Vorbild Jean Robertsons und Craig McDaniels *Themes in Contemporary Art: Visual Art after 1980* (2010) benutzt, in dem die häufigsten Tendenzen der zeitgenössischen Kunst nach 1980 identifiziert werden. Schließlich habe ich versucht eine subjektive Analyse von jedem Bild in Jakobs Buch auszuarbeiten, damit ich die 30 häufigsten Themen identifiziere, wie z.B. die Großstadt, den Körper und die Polizei. Oft erscheinen mehr als zwei oder drei Themen oder Tendenzen in demselben Bild, aber schlussendlich habe ich

⁵⁸ Ich habe selber viele Künstler und Werke aus Jakobs Buch erkannt, als ich im Juli 2011 in Berlin geforscht habe.

diese 30 Themen in vier Hauptkategorien eingeteilt: 1. Der Körper; 2. Die Identität; 3. Der Ort; und 4. Die Machtstrukturen (Tafeln 3-6). Ein Porträt könnte man zum Beispiel als Widerspiegelung des Körpers oder der Identität verstehen, aber wenn es ein Porträt eines Polizisten ist, dann könnte das Werk zu einer Diskussion über Machtstrukturen beitragen, was zeigt, dass sich die Themen oft ineinander überfließen.

Nachdem ich die Themen identifizierte, habe ich ihren Prozentsatz im Jakobs Buch mit Microsoft Excel gerechnet, wodurch die Bilder vier von den Hauptkategorien in Robertsons und McDaniels Buch zu widerspiegeln beginnen.⁵⁹ Vielleicht scheint eine Quantifizierung der Themen in Street Art mit Risiken behaftet, aber in der Analyse der zeitgenössischen Kunst, wäre es angebracht sich mit einer subjektiven Interpretation zu befassen. Diese Quantifizierung soll keineswegs andere Perspektiven von den Themen in Jakobs Dokumentation ausgrenzen, sondern sie soll als Identifizierung von den bedeutendsten Tendenzen gelten.

In *Street Art in Berlin* gilt 58% der Kunst als Bilder, die entweder figurativ oder abstrakt sein können. Circa 30% der Bilder benutzen Text oder eine Kombination von Bild und Text, während 70% nur Bilder darstellen. Nur 1,1% der Bilder beschäftigt sich mit abstrakten Formen (Tafel 2). Identität scheint eines der beliebtesten Themen zu sein: 38,7% der figurativen Bilder gelten als Darstellungen von Körper oder Porträts, was in der Kunstgeschichte mit dem

⁵⁹ Andere Themen bei Robertson und McDaniel sind: die Zeit, die Sprache, die Wissenschaft und die Spiritualität.

künstlerischen Ausdruck von einer gewissen Identität verbunden ist.⁶⁰ Der Körper (Tafel 3) wird auch tödlich (0,6%), hybrid (1,3%), biomorphisch (0,3%), anthropomorphisch (6,1%), zersplittert (3,8%), oder sexuell (1,9%) dargestellt. Die Künstler interessieren sich auch für Tiere (6,4%), Natur (1,3%), Berlin und Deutschland (4,2%), Populärkultur (4,9%) und Technologie (3,4%). Viele Künstler beschäftigen sich mit politischen Entscheidungen und Fragen der Politik und Machtstrukturen (7,5%). Gewaltssymbole (4,2%) wie z.B. Polizisten, Geld oder Marktwirtschaft, Widerstand und andere politische Symbole werden auch von Street-Art-Akteuren benutzt. Diese Themen beweisen, dass die Interessen der Künstler sich entweder auf die Populärkultur oder auf ihren subjektiven Glauben beziehen.

3.4 Zusammenfassung

Die Nachsichtigkeit Berlins wegen Street Art ist überall in der Stadt zu finden: an der Berliner Mauer, aus dem Fenster des Zuges, in jedem Park und jeder Ecke der Stadt. Die häufigsten Themen scheinen Porträts, Kunstsymbole und die Stadt Berlin zu sein, obwohl viele Künstler auch die traditionellen Wild Style Graffiti malen. Diese Themen kann man wieder in vier Kategorien einteilen: den Körper, die Machtstrukturen, die Identität und den Ort, die vielleicht den subjektiven Weltanschauungen der Künstler mitteilen könnte. Die Street-Art-Kunst ist ortsspezifisch, zeitbegrenzt, anonym und existiert im öffentlichen Raum. Weiterhin äußern die Street-Art-Bilder gewisse Themen, die sich mit der

⁶⁰ Jean Robertson and Craig McDaniel, *Themes in Contemporary Art: Visual Art after 1980* (Oxford University Press: Oxford, 2010), 40.

Entwicklung der Identität verbinden und eine Geschichte über die Künstler und die Stadtbewohner erzählen. Für ein besseres Verständnis der Beziehung zwischen der Muerkunst der 70er und 80er Jahren und der zeitgenössischen Street Art werden die Ideen von Identität und Ort im nächsten Kapitel eingehender diskutiert.

4. Ort und Identität

4.1 Kunst und Identität

Seit den 80er Jahren zeigt die zeitgenössische Kunst eine Tendenz, Ideen darzustellen, die in Beziehung mit der Entwicklung einer Identität stehen. Die Identität kann entweder subjektiv oder kollektiv sein, und gründet sich oft auf Rasse, Geschlecht, politischen Zustand oder Nationalität.⁶¹ Das stimmt auch in dem Fall der Berliner Street Art, denn mehr als 35% der Bilder in Jakobs Dokumentation scheint sich mit Identität zu befassen (Tafel 4). Einige Bilder stellen einen Blick nach innen dar, der die Themen der Kunstwelt repräsentiert (5,9%). Diese Bilder können Pinsel, Malerfarbe, Spraydosen, Fotoapparate und Symbole der Graffiti und der Street Art darstellen. Sie spiegeln nicht nur eine gewisse Anonymität wider, sondern auch Masken und Kostüme, die vielleicht die Alias der Street-Art-Künstler schildern können.

Der Einfluss der Kunstwelt auf den Street-Art-Künstler wurde schon in New York in den 80er Jahren festgelegt (Abb. 1). Damals malte Fab 5 Freddy vier Campbells Suppendosen nach Andy Warhol mit dem Text: „Dada Soup/ Pop Soup/ Fabulous Soup/ Fred Soup“. Fab 5 Freddy kannte genau die Bedeutung des Dadaismus und der Pop Art und ihre Beziehung zu seiner eigenen Arbeit. Ein anderes Beispiel liegt in dem Werk von Jean-Michel Basquiat, der früh in seiner Karriere seinen Graffiti in der Nähe von Galerien auf der Suche nach einem Dialog mit der Kunstwelt, sowie auch nach ihre Anerkennung malte. Der Wert des Textes und der Materialien in Street Art bleiben auch im Laufe der

⁶¹ Jean Robertson and Craig McDaniel. *Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980*, (New York: Oxford University Press, 2010), 39.

Jahre in Basquiats Arbeit offensichtlich. Die Idee, dass Street-Art-Akteure sich der Entwicklungen der Kunstwelt nicht bewusst sind, scheint sowohl damals wie heute eine naïve Anmaßung zu sein.

Eine weitere Tendenz der zeitgenössischen Street Art in Berlin ist die Idee von Ort in Beziehung zur Identität darzustellen. Sie repräsentieren 3,8% der Bilder in Jakobs Buch. Cut-Outs und Pochoirs mit Wolkenkratzern und Hochhäusern, sowie die Darstellungen des Fernsehturms, des Berliner Bären oder der Berliner Mauer scheinen eine Reflektion über die Stadt Berlin zu sein. Alle diese Symbole stellen eine Berliner Identität dar,⁶² aber der Turm aus den 60er Jahren gilt besonders als Erinnerung an den kommunistischen Staat und die Trennung Deutschlands. Der Ost-Berliner Künstler Tower, dessen Name sich auf den Turm bezieht, drückt seinen Namen in verschiedenen Formen und Farben mit dem Bild des Fernsehturms aus (Abb. 7). Ab und zu werden die Buchstaben seines Namens durcheinandergebracht, und daher werden neue Wörter wie ein dadaistisches Gedicht zusammengebastelt (Abb. 8).

4.2 Die Suche nach einer deutschen Identität

Das Problem mit der Entwicklung einer deutschen Identität hängt eng mit der Trennung Deutschlands zusammen, weil die Koexistenz von zwei deutschen Staaten und der Bau der Berliner Mauer die Herstellung einer kollektiven Identität verhinderten. In den 60er Jahren versuchte die östliche Regierung Honeckers die Anerkennung der DDR als selbstständigen Staates und eine östliche Identität

⁶² Die Identität ist fragmentiert: es wäre unmöglich eine einzige deutsche oder Berliner Identität festzulegen.

durchzusetzen, und daher begannen im Osten die Wörter „Deutsch“ und „Deutschland“ zu verschwinden.⁶³ Wittlinger nach wurde sowohl im Osten wie im Westen keine neue Identität entwickelt, und deswegen wurde dort die Idee angehalten, dass Ost und West zu einer gemeinsamen Nation zugehört haben. Anschließend existierte in der DDR keine sozialistische Identität,⁶⁴ was ich zunächst diskutieren werde.

In den 80er Jahren hat sich die politische and wirtschaftliche Situation der BRD stabilisiert, während im Osten die Unzufriedenheit des Volkes sich mit dem Fehlen von Reisefreiheit und von freien Wahlen verstärkte.⁶⁵ In Ost-Deutschland waren die Arbeitslosigkeit, die ökonomischen Probleme, der Rückstand und die Inflation viel größer als im Westen, dessen ökonomische Wachstumsrat za. 4,4% in den 80er Jahren war. Im Jahre 1988 erwähnten 50% der West-Deutschen die Ökonomie in Verbindung mit Nationalstolz,⁶⁶ während die wachsende Immigration aus der DDR den Wunsch nach einer politischen Reform demonstrierte.⁶⁷ Schließlich war die Wiedervereinigung die unvermeidliche Nachfolge der Unzufriedenheit des Volkes mit dem sozialistischen System, wie auch die Identifizierung mit den westlichen Wertvorstellungen und seinen ökonomischen Vorteilen.⁶⁸

Die Unzufriedenheit des ostdeutschen Volkes mit der politischen Situation wurde oft in der Mauerkunst dargestellt. Graffiti gegen die DDR waren im

⁶³ Ruth Wittlinger, *German National Identity in the Twenty-First Century: A Different Republic After All?* (New York: Palgrave MacMillan, 2010), 49.

⁶⁴ Ibid., 53.

⁶⁵ Ibid., 55.

⁶⁶ Ibid., 73.

⁶⁷ Ibid., 58.

⁶⁸ Ibid., 61-62.

Westen an der Berliner Mauer, an Häuserfassaden und anderen Wänden zu finden. In *Völkzzählung*, 1984 (Abb. 4) stehen vier schwarze Profile mit den Armen hoch vor den Zuschauer an der Mauer. Das Bild stellt drei Schattenmenschen und ein kleines Kind dar, und dazwischen sind schwarze Handabdrücke erkennbar. Haben die zwei Figuren rechts Barkoden am Rücken – oder am Bauch? Es ist unklar, ob diese Menschen uns ansehen. Versuchen sie uns anzusprechen? Oder werden sie durchsucht? Das Mauerbild bezieht sich auf die Volkszählung und die Identifizierung durch behördliche Sicherheitsorgane Ostdeutschlands, so Gründer. Aber die deutsche Identität während der Trennung war auch so unklar wie die Schatten an der Mauer, und somit scheint das Bild das Problem der Entwicklung einer östlichen/westlichen Identität mitzuteilen. Das Bild wurde wenige Tage nach seiner Entstehung übermalt.

4.3 Die Mauer in der Entwicklung der Identität

Während des Kalten Krieges galt die Berliner Mauer als Symbol der Konfrontation zwischen Kommunismus und Kapitalismus, aber endlich als sie physisch zerstört wurde, verwandelte sich das Zeichen der sowjetischen Macht ironischerweise in einen verkäuflichen Handelsartikel.⁶⁹ Ost- und West-Berliner, sowie Touristen aus der ganzen Welt, kamen mit Hammern und Beilein, bereit damit an dem Ritual der Wiedervereinigung teilzunehmen. Inzwischen war es

⁶⁹ Brian Ladd, *The ghosts of Berlin: confronting German History in the Urban Landscape* (The University of Chicago Press: Chicago, 1997), 8.

sogar möglich, Werkzeuge dafür in der Gegend der Mauer zu mieten.⁷⁰ Kurz danach wurden Stücke der Mauer überall in die Welt als Kulturreste geschickt, obwohl ihre Bedeutung außer Kontext – nämlich der Stadt Berlin – abgedämpft wurde. Heute kann man kleine Stücke der Mauer in Souvenirläden in der Nähe des Checkpoint Charlies oder im Bahnhof Zoo kaufen. Nach dem Fall der Mauer hat die Botschaft der Mauer mehr mit der kulturellen als mit einer politischen Bedeutung zu tun, die die Hoffnungen, Angst und die Identität der Deutschen berühren.⁷¹ Soll die Mauer als Denkmal konserviert werden oder soll man diesen Zeitabschnitt völlig vergessen? Vor 1989 wurde die Mauer schon als unbeabsichtigtes Denkmal,⁷² die Ruinen des Krieges, das Grauen und die Spaltung des Landes bezeichnet.

Die Beziehung zu der Mauer war auf den zwei Seiten unterschiedlich. Während Ossies nicht in die Nähe der Mauer kommen durften – besser wäre es, sie komplett zu ignorieren – konnten Wessies gleichzeitig an die Mauer schreiben, und sogar über sie auf die andere Seite hinüberblicken.⁷³ Die westlichen Bezirke, die in der Nähe der Mauer lagen, wurden plötzlich entwertet, wie z.B. Kreuzberg, das früher als Arbeitsbezirk gegolten hatte, und das nach dem Bau der Mauer von türkischen Immigranten, sowie diverse Künstlern, Musikanten, Punkern, Anarchisten und allerlei Arten von Außenseitern zugefallen war.⁷⁴ Vielleicht deswegen wurde Kreuzberg auch der Ort, wo sich die Mehrheit der Graffiti an der Mauer konzentrierte und wo heute die Berliner Street Art blüht.

⁷⁰ Ladd, 10.

⁷¹ Ibid, 11.

⁷² Ibid., 12

⁷³ Ibid., 14.

⁷⁴ Ibid.

Von einer sozialen Perspektive, ist diese Situation der Entwicklung der New York Graffiti in den 80er Jahren ähnlich, zu der die Graffiti-Künstler aus armen Bezirken wie Harlem gekommen sind.

Der Wunsch, die Mauer zu überwinden, der Machtstreit zwischen Ost und West, und die Parodie der Mauer sind einige der Themen, die oft die Mauerkunst selbst porträtiert. 1986 wurde der amerikanische Künstler Keith Haring von dem Mauermuseum am Check Point Charlie in das Projekt *Überwindung der Mauer durch Übermalung der Mauer* eingeladen, in dem er ein Wandbild mit einem gelben Hintergrund und einer Reihe von roten und schwarzen Figuren malte, die an ihren Händen und Füßen verbunden waren (Abb. 2). Die Farben repräsentieren die deutsche Fahne und die verbundenen Figuren stellen den Wunsch nach der Wiedervereinigung Deutschlands dar, aber das Loch in ihrem Bauch äußert die Einsicht, dass ihr etwas fehlt.

Die Berliner erlebten jeden Tag die Realität des Kalten Krieges, weil sie mit der Mauer und mit der Verteilung der Welt zwischen kapitalistischen und sozialistischen Polen gelebt haben. Ein Wandbild aus dem Jahre 1983 vermittelt die Trennung der Metropole mit der Darstellung von zwei Männerprofilen, die auf Denkmalsockeln stehen, sich über die Mauer hinüberschauen und einander ihre Muskeln zeigen (Abb. 13). Die schwarz-weißen Profile scheinen die Zweipolarisierung der Welt des Kalten Krieges und der deutschen oder Berliner Identität mitzuteilen, sowie den Machtstreit zwischen den entgegengesetzten Systemen. Das Bild bezieht sich auf den Comicstrip *Spy vs. Spy* (1961), des

kubanischen Künstlers Antonio Prohías, dessen Schwarz-Weiss-Spionen eine politische Satire auf den Kalten Krieg schaffen.

Trompe l'oeils mit Löchern, Reißverschlüssen oder anderen Mitteln um die Mauer zu überwinden, waren beliebte Themen der Mauerkunst, wie das Bild *Erich rück den Schlüssel raus!*, 1973 zeigt (Abb. 14), in dem eine unendliche Wiederholung der Mauer hinter der Mauer dargestellt wurde. Der Künstler schlägt eine einfache Lösung vor: dass Honecker – der Türhüter – die Grenze öffnet. Wie der Mann von Lande in Kafkas *Vor dem Gesetz* (1915) versucht der Maler die Mauer zu überwinden, aber dahinter sieht er noch weitere Türhüter stehen, einer mächtiger als der andere. Das Problem war also nicht bildlich als die Mauer selbst herausgeholt, sondern als die sozialen, politischen, und ökonomischen Nuancen, die dahinter versteckt waren.

Einige Reaktionen gegen die Mauer beziehen sich auf ihre Parodie, wie das Bild *Du pervorses Schwein!*, 1983 (Abb. 15), in dem ein Mann vor der Mauer steht und dagegen pinkelt, obwohl er den Beobachtungsturm ansieht. Ein großes rotes „X“ wurde über das Pinkeln bemalt, mit der Überschrift „Du pervorses Schwein“. Wer ist allerdings perverser: der Staat, in dem man kontrolliert wird, oder der Mann, der dieses Kontrollsystem herausfordert? Der Humor des Bildes kritisiert die existierenden Machtstrukturen, die auch als Leitmotive für den zeitgenössischen Berliner Künstler El Bocho gelten. El Bocho klebte durch die Stadt eine Serie von Bildern von Beobachtungskameras, deren Unterhaltung um einen Machtstreit dreht (Abb. 6). Die erste Kamera sagt: „Hier sitzen ist illegal!“ und die zweite antwortet: „Sei nicht so streng.“ Die Kameras

beziehen sich auf die Idee von Kontrolle, während ihr Dialog die Kontrollsysteme selbst in Frage stellt.

4.4 Beton und Euroscheine

Die Darstellung der deutschen Identität gilt als Thema für viele Akteure der Street Art, die heute in Berlin arbeiten, wie der italienische Künstler Blu, dessen Darstellung der Berliner Mauer eine ökonomische Betonung hat. Im Jahre 2010 malte er ein Bild, in dem die Mauer Stück für Stück fällt, nur damit einige Momente später sie wieder aufgebaut wird, aber anstatt Beton wird die Mauer durch Euroscheine ersetzt (Abb. 17). Das Bild erklärt die Entwicklung der deutschen Identität seit 1989 und wie die vorherigen Barrieren des Sozialismus durch die wirtschaftlichen Nachfolgen der Wiedervereinigung in Deutschland verewigt werden. Deutschland ist besonders im wirtschaftlichen Diskurs in Europa ein wichtiger Akteur, und deshalb hängt von diesem Land die Existenz der Europäischen Union ab. Inzwischen bietet den Deutschen die Europapolitik, die Multikulturen und Transkulturen den Deutschen eine alternative Identität an, die sich nicht auf die Trennung oder die Nazizeit bezieht.

Die Verwandlung einer Identität im Laufe der Jahre spiegelt sich oft in der Kunstgeschichte wider. Blus Bild hat sehr erfolgreich die Darstellung der ökonomischen Leistungen gezeigt, die eng mit einer deutschen Identität zwischen 1949 und 1990 verbunden sind. Im Juli 1990 wurde der östliche Staat in die Marktwirtschaft integriert, jedoch beweist eine Forschung aus 2007 noch heute den krassen Unterschied zwischen der Armutsrate (Ost: 19,5%,

West:12,9%)⁷⁵ und zwischen den Arbeitslosigkeitsraten (Ost: 13%, West: 6,9%).

Durch die Öffnung der Kapitalmärkte hat sich eine Kultur ausgebreitet, wo bestimmte Diskurse durch Macht produziert und reproduziert werden, und schließlich die Entwicklung einer deutschen Identität eng mit der wirtschaftlichen Rolle verbunden wird.

4.5 Zusammenfassung

Die Suche nach einer Identität gilt als Thema, das häufig in der zeitgenössischen Kunst vorkommt, und besonders in Street Art scheinen die Künstler sich mit einem Blick nach innen zu beschäftigen. Die Deutschen leiden schon seit der Nazizeit an einer Identitätskrise, und nach dem Mauerfall gibt es immer noch Vorurteile, die Ost- und West-Deutsche einander gegenüber stellen, was zur keiner einheitlichen deutschen Identität geführt hat. Die Symbole der Stadt Berlin und ihrer Trennung sind in der Street Art ein weit verbreitetes Motiv, mit dem die Künstler einen Dialog mit den Bewohnern der Metropole fördern, und der sich auf die Entwicklung einer deutschen Identität bezieht. Dabei spielt die Mauer eine bestimmte Rolle, in der der Ort in Verbindung mit der deutschen Geschichte, der Entwicklung der Identität und einer Kritik an den herrschenden Diskursen steht; aber schließlich scheint es, dass die zersplitterte Identität in Deutschland seit den 80er Jahren in Verbindung mit wirtschaftlichen Leistungen zusammengebunden ist.

⁷⁵ Ibid., 83.

5. Musealisierung oder kuratierte Street Art

In diesem Kapitel möchte ich die Problematik der Musealisierung der Street Art durch Beispiele dieser Praxis analysieren. Die Ausbreitung von Ausstellungen mit dem Thema Street Art beweist die Musealisierung der Graffiti, deren Künstler nach der Anerkennung ihrer Werke streben. Deshalb gilt diese Institutionalisierung als gegenseitiger Austausch zwischen der Kunst in Galerien und der Kunst auf der Straße.⁷⁶ Street Art stellt die Materialien und den institutionellen Wert des Kunstwerks in Frage, weil die Werke außerhalb des Museum- und Galeriekontexts präsentiert werden, so Lewisohn. Dadurch wird ihr Qualifizierungsmittel verloren, denn traditionellerweise trennt das Museum die Kunst von nicht-Kunst ab. In diesem Sinne heuert sich Street Art in der institutionellen Kritik an, wobei die Künstler zur gleichen Zeit die Autorität des Museums anzweifeln. In Street Art ist das Kunstwerk, das Einzige was übrig bleibt, weil meistens keine biographische Information des Künstlers zur Verfügung steht – das Leben des Künstlers ist also nebensächlich.⁷⁷ Das Problem mit der Musealisierung dieser Kunstform liegt hauptsächlich in den verschiedenen kontrollierten Erlebnissen, die im Museum angeboten werden.

Street Art fordert die Kunstwelt heraus, denn ihre Interpretation wird ausschließlich zwischen dem Betrachter und dem Werk ein Dialog,⁷⁸ in dem ethische und politische Konnotationen verloren werden. Lewisohn ist der Meinung, dass Museen einen hierarchischen Wert für das Werk anbieten, weil

⁷⁶ Lewisohn, Cedar, "Von der Straße in die Galerien und Zurück" in *Turmkunst: Street Art XXL* (Berlin Jaron Verlag GmbH, 2010), 18.

⁷⁷ Backjumps: The Live Issue #3 (Penguin Druck: Berlin, 2007), 60.

⁷⁸ Cedar Lewisohn. *Street Art: The Graffiti Revolution* (Tate Publishing: London, 2008), 100.

sie die Stimme der Institutionen repräsentieren, weshalb sie zum Teil eines politischen Apparates und zum Werkzeuge der Geschmacksbildung werden. Im Gegenteil bietet die Kunst auf der Straße ein direktes Seherlebnis, das ein genaueres von institutionellen Interessen getrenntes Bild der Welt bietet.

Der Wert der Musealisierung der Street Art liegt vor allem in der Dokumentation, die oft als Primärquelle für ihre Forschung gilt, da die Ephemeralität gleichzeitig ein Hauptzeichen dieser Kunstform und ein Teil ihrer Kritik ist.⁷⁹ Der erste Versuch, einen Dialog zwischen Street Art und Kunstwelt herzustellen wurde die kuratierte Graffiti-Ausstellung, „Times Square Show“, die 1980 in New York City organisiert wurde. Nachher hatte der Film *Wild Style* (1982) die Hauptakteure der New-York-Szene dokumentiert, und kurz danach haben Martha Cooper und Henry Chalfant das Fotobuch *Subway Art* (1984) veröffentlicht, in dem sie die U-Bahn-Züge New Yorks mit der Wild-Style-Graffiti Malerei fotografisch dokumentierten. Im Jahre 2008 wurde die erste Street-Art-Ausstellung in dem Tate Modern Museum Londons organisiert, in der sechs Künstler aus verschiedenen Ländern ein Wandbild an der Fassade des Museums gemalt haben. Mit den Wandbildern beweist das Tate, dass die kuratierte Street Art ihre Beziehung zur Stadt behalten kann.

In „The Graffiti Revolution“ vergleicht Lewisohn die Methoden in Street Art mit der lateinamerikanischen Guerilla-Taktik von Che Guevara, dessen Definition als bewaffneter Widerstand des Volkes galt, und zwar mit dem Ziel, die politische

⁷⁹ Johannes Stahl. *Street Art*. (Königswinter: Tandem Verlag, 2009), 63.

Macht anzugreifen.⁸⁰ Im diesem Text unterstützt Guevara die Idee, dass die Konjunktur für eine Revolution die objektiven Bedingungen, die Erhöhung des Bewusstseins, die Organisation und Führung enthalten muss. Die politischen Nuancen sind im Fall der Graffiti an der Berliner Mauer offensichtlicher zu sehen, aber in der zeitgenössischen Street Art bezieht sich dieser Machtstreit selbst auf die Struktur der Kunstwelt. Die Waffen der Künstler sind Bleistifte, Pinsel, Plakate und Spraydosen, mit denen sie eine revolutionäre Perspektive vermitteln: diese Künstler wirken außerhalb des Galeriesystems und statt dessen schaffen und präsentieren sie ihr Werk im öffentlichen Raum. Street Art fordert also die Glaubwürdigkeit des Museums und der Galerie in der Qualifikation eines Kunstwerks heraus, weil das Werk außer dem musealen Kontext präsentiert wird.⁸¹

Die Künstler erkennen, dass Street Art in einer „*legal gray area*“ existiert,⁸² jedoch begreifen sie, dass Street Art die Macht zu kommunizieren und die Menschen zu berühren besitzt,⁸³ indem sie einen Dialog mit dem Publikum im Gang bringen.⁸⁴ Während die Street Art auf der Straße eine Unabhängigkeit von den Institutionen anstrebt, versucht die kuratierte Street Art die Kunst zurück in die Galerien zu bringen. Der Prozess kann problematisch sein, da er manchmal funktioniert, und manchmal nicht, aber schließlich doch zur Demokratisierung der Kunst beiträgt, weil ihre Institutionalisierung das Kunst-Publikum erweitert.

⁸⁰ Che Guevara, „Guerilla Warfare: A Method“ in *Che: Selected Works of Ernesto Che Guevara*. (Cambridge: The MIT Press, 1969), 90.

⁸¹ Lewisohn, 100.

⁸² Banksy, *Exit Through the Gift Shop*, 2010.

⁸³ Keith Haring, *The Universe of Keith Haring*, 2008.

⁸⁴ Lewisohn, 101.

Zunächst werde ich einige Projekte analysieren, die Street Art zu kuratieren versuchen.

5.1 Underbelly Project

Obwohl sie ursprünglich als Außenseiter in der Kunstwelt galt, bietet die zeitgenössische Street Art eher einen Dialog mit dem Kunstsystem an, ohne den „Blick nach innen“ zu verlieren. Im Sommer 2010 lief in New York City eine Street-Art-Ausstellung, an der über hundert Künstler teilgenommen haben; allerdings verspottet sie jeder Norm der Galerie-Szene. Die Werke wurden an der Wand einer verlassenen U-Bahn-Station in Manhattan illegal bemalt, deshalb konnten die Sammler die Kunst nicht kaufen, und die Stadtbewohner konnten sie auch nicht sehen. Die Kuratoren sagten im voraus, dass die Werke bis zu zwei oder drei Jahrzehnten trotz der Feuchtigkeit der Umwelt überleben könnten, solange sie nicht von der *New York City Transit* gefunden wurden. Obwohl die Vergänglichkeit und Anonymität der Werke in dem *Underbelly Project* sich auf ein wesentliches Merkmal der Graffiti bildeten,⁸⁵ scheint die Botschaft von Street Art sich zu verlieren, wenn sie kein Publikum hat.

5.2 LA MOCA Art in the Streets

Die Assimilation der urbanen Kunst in die Kunstwelt ist ein Arbeitslauf, der schon seit den 80er Jahren im Gang ist, jedoch war die Ausstellung *Art in the Streets* die erste, die von einem offiziellen Museum in den Vereinigten Staaten organisiert worden ist. Die Ausstellung wurde von Jeffrey Deitch kuratiert und

⁸⁵ Jasper Rees. „Street Art Way Below the Street,” *The New York Times*, October 31, 2010.

erreichte zwischen April und August 2011 die höchste Besucherzahl in der Geschichte des Museums der Zeitgenössischen Kunst Los Angeles (LA MOCA): insgesamt 201.352 Besucher, za. 2.486 pro Tag. Dafür ist der Künstler Banksy zum Teil verantwortlich, dessen Projekt *Free Mondays* den Museumseintritt montags gesponsert hat. Weiterhin war es Dienstag abends möglich, das Museum kostenlos zu besuchen, und inzwischen liefen urbane Kunstprojekte in der Stadt.⁸⁶

Die Ausstellung in Los Angeles exemplifiziert die Herausforderungen in der kuratierten Street Art. Im Dezember 2010 wurde der italienische Künstler Blu eingeladen, um die nördliche Wand des Museums zu bemalen, aber wenige Tage später wurde das Werk weißgewaschen, weil es in Verständigung mit dem Museum hätte entwickelt werden sollen. „*As a steward of a public institution, I have to balance a different set of priorities – standing up for artists and also considering the sensitivities of the community,*” sagte Deitch.⁸⁷ Das Anti-Krieg-Werk schilderte Särge mit Dollarscheinen bedeckt, dessen Botschaft dem Nachbargebäude – dem Veterankrankenhaus – schadete. Das Bild wurde nur fertig gemalt, damit es in dem Ausstellungskatalog dokumentiert werden konnte, und beweist, dass zwischen der kreativen Freiheit der Künstler und den Interessen der Institution in der kuratierten Street Art ein Gleichgewicht existieren muss.

⁸⁶ Press Release: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, (MOCA), announces record breaking exhibition attendance. August, 2011.

⁸⁷ Jori Finkel. “Museum of Contemporary Art commissions, then paints over, artwork,” Los Angeles Times, December 14, 2010.

Ein Stück von Banksy für das LA MOCA porträtiert einen betenden Jungen vor einem Bleiglasfenster (Abb. 18), dessen Figur einen aufstrebenden Graffiti-Maler darstellt. Der Hintergrund bezieht sich auf alte europäische Kirchen, aber anstatt Glas wird das Fenster dieses Tempels mit Graffiti dekoriert. Banksys Interesse liegt an der Institutionalisierung der Street Art und ihrer Assimilation in die Kunstwelt, und er scheint ortsspezifisch zu sein, weil sein Werk einen Dialog mit der Kunstinstitution ermöglicht. Genau wie eine religiöse Institution den Betrachter zur Kontemplation einlädt, so gilt das Museum als offizieller Kontemplationsort eines Kunstwerkes. Vielleicht ist Banksy der Meinung, dass das Museum zu einem unnötigen Tempel geworden ist, der sich auf veraltete Mythen beruft.

5.3 Graffiti-Rundschau: *East Side Gallery*

Nach der Wiedervereinigung Deutschlands war die Mehrheit der Bevölkerung gegen die Konservierung der Mauer. Der Plan war der, einen Block der Mauer in der Bernauerstraße komplett wiederaufzubauen, aber wegen großer Opposition, sowie auch aus finanziellen und kommerziellen Gründen, wurde das Denkmal nie errichtet.⁸⁸ Mit der Privatleistung der Schottischen Galeristin Christine MacLean wurde im Jahre 1990 eine Strecke der Mauer in der Mühlenstraße, zwischen der Warschauer Straße und dem Hauptbahnhof konserviert, wo die Mauerkunst parallel zur Spree noch steht (Abb. 20), und deren Bilder die Überwindung der Mauer widerspiegeln. 1993 wurde die *East Side Gallery* offiziell als Schutzdenkmal verkündet, was die Aufmerksamkeit von

⁸⁸ Stéphane Bauer. "Backjumps: The Live Issue", 34-35.

Touristen aus der ganzen Welt erregte. Heute wäre ein Berliner Reiseführer, in dem die *East Side Gallery* nicht erwähnt wäre, undenkbar.

5.4 *Backjumps*: Kunstraum-Kreuzberg/Bethanien

1994 begründete Adrian Nabi die Graffiti-Zeitschrift *Backjumps*, deren Ziel es war, die künstlerischen Aspekte dieser Bewegung zu erleuchten⁸⁹ und eine bewusste Auseinandersetzung mit dieser Kunstform zu entwickeln. „Unserer Meinung nach reichen Fotos nicht,“ schrieb Nabi in der ersten Ausgabe.⁹⁰ Das Team brachte vier Ausgaben der Zeitschrift pro Jahr heraus. Später wurden drei *Backjumps*-Ausstellungen kuratiert, und das Buch *Backjumps: the Live Issue #3* veröffentlicht.

Die erste Ausstellung wurde 2003 in dem Kunstraum Kreuzberg/Bethanien organisiert, so dass die Arbeit von 30 Künstlern und Künstlerinnen wie Banksy, Swoon, Os Gêmeos und Obey präsentiert werden konnte. Die Ausstellung versuchte Street Art nicht auf Graffiti zu reduzieren, sondern aktuelle Weiterentwicklungen dieser Kunstform aufzuzeigen,⁹¹ die klar zeigen, dass alle diese Werke sich formell oder konzeptionell von der Graffiti-Kunst abgesetzt wurden.⁹²

Die zweite Ausgabe von *Backjumps* fing mit einer Medien Kontroverse an, als die Zeitung *Berliner Morgenpost* aus der Perspektive des Vandalismus einen Artikel unter der Schlagzeile „Senat finanziert Graffiti-Festival“ veröffentlichte.

⁸⁹ Ibid., 10.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid., 16.

⁹² Ibid., 18.

Aber die Presse, Besucher und Besucherinnen fingen andererseits mit einer Diskussion über die Qualität und Weiterentwicklungen an, die eine Graffiti-Kultur anstatt einer Skandalisierungskritik förderte. Circa 30.000 Menschen haben die Ausstellung besucht und an Workshops und Führungen für Schulklassen und Gruppen teilgenommen.⁹³

Die dritte Ausgabe der Backjumps-Ausstellung fügte ein Vermittlungsprogramm und einen Katalog mit entsprechenden Aufsätzen hinzu. Christian Schmidt verteidigt die Idee, dass der urbane Raum mit dem Übergang vom Fordismus zum Postfordismus zu einer neuen Transformation kam. Schmidt nach ist Street Art für eine „Musealisierung von Unten“ verantwortlich, denn Street-Art-Akteure bringen ihre Zeichen und Botschaften in dem Versuch, die Entfremdung des eigenen Viertels durch die Ästhetik zu durchzusetzen.⁹⁴

5.5 Projekt Turmkunst

In den letzten 20 Jahren wurde Berlin nicht nur zu einer attraktiven Stadt für Künstler, sondern auch zum Hauptakteur des kommerziellen Kunstmarkts. 2010 leiteten die Kuratoren Christoph Tornow, Daniel Grau und Benjamin Link aus der Vicious Gallery in Hamburg das *Projekt Turmkunst* (Abb. 19), in dem ein veraltetes Gebäude im Berliner Stadtteil Steglitz von vier Street Art Künstlern renoviert wurde.⁹⁵ Obwohl Street Art schon lange ihren Weg in die Galerien gefunden hat, verstärkt das Projekt die Bedeutung des öffentlichen Raums in die

⁹³ Ibid., 20.

⁹⁴ Christian Schmidt, „Symbolische Angriffe auf die Funktionalität der Stadt“ in *Backjumps: The Live Issue #3* (Penguin Druck: Berlin, 2007), 302.

⁹⁵ Laternser, Larissa (Hrsg.) *Turmkunst: Street Art XXL* (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2010), 6.

Gestaltung der Street Art, und bestätigt, dass Street Art mitten in die Großstadt gehört.

Der bemalte Turm präsentiert eine alternative Kunstform, die keine traditionelle Galerie als Basis braucht. Die Künstler Craig 'KR' Costello (USA), Flying Fortress (Deutschland), Honet (Frankreich) und Sozione (Spanien) verwandelten den 50-Meter-hohen Turm in eine riesige Open-Air-Galerie, die an einem der größten Einkaufszentren der Stadt (Schloßstraße) grenzt. Lewisohn nach erreicht die Präsentation von Graffiti und Street Art an den Fassaden bekannter öffentlicher Bauten ein neues Publikum, das diese Kunst zuvor vielleicht abgelehnt hätte, denn die Gebäude geben den Werken eine neue Bedeutung. Anstatt Street Art in einer Galerie zu simulieren, wird die Galerie einfach wieder zurück auf die Straße gebracht.⁹⁶

5.6 Zusammenfassung

Viele Projekte haben in den letzten 40 Jahren versucht, die Institutionalisierung der Street Art in den Vereinigten Staaten und Europa zu fördern, und zwar wird die Anerkennung ihrer Werke für die Mehrheit der Künstler als positiv angeschaut. Das Problem liegt darin, dass Street Art in dem öffentlichen Raum existiert, was ihre traditionelle Ausstellung in dem „White Cube“ des Modernen Museums in Frage stellt. Die verschiedenen Projekte machen es klar, was in den Galerien funktioniert und was nicht; jedoch verändern die Projekte im öffentlichen Raum die Rezeption der Betrachter nicht,

⁹⁶ Cedar Lewisohn, „Von der Straße in die Galerien und Zurück“ in *Turmkunst: Street Art XXL* (Berlin Jaron Verlag GmbH, 2010), 18-19.

weil ihre Einwirkung mit dem Kunstwerk zu dem Kontext der Großstadt gehört, wie z.B. durch das Fenster eines Zuges, wenn man unterwegs zur Schule oder Arbeit ist. Das stimmt im Falle des Tate Moderns, dessen Fassaden von Künstlern bemalt wurden, *Backjumps*, deren Wandbilder durch die Stadt gesponsort wurden, sowie auch in der *East Side Gallery* und *Turmkunst*, in denen die Werke tatsächlich im öffentlichen Raum dargestellt wurden.

Obwohl die Ausstellung in LA MOCA versuchte, das Gefühl der Stadt nachzubilden, so wurde der Rythmus der Großstadt in die Galerie nicht assimiliert, weil die Beziehung zur Straße grundsätzlich und wesentlich mit dem Erlebnis der Street Art verflochten ist. Der Haupterfolg der Ausstellung *Art in the Streets* liegt aber: erstens in ihrer Benützung der Medien (Webseiten, Ausstellungs-Blogs, Presseberichte, Reklamen usw.); zweitens in dem gesponserten Programm *Free Mondays*; und drittens in der kuratorischen Qualität, die die Street Art demokratisch und zugänglich behält.

Endlich unterscheiden sich die Projekte in Berlin von anderen, indem sie die Beziehung zu der Großstadt nicht verlieren und die Kunstwerke in die metropolische Landschaft assimilieren, anstatt sich einer konstruierten Umgebung anpassen zu müssen. Besonders die *East Side Gallery* und die *Turmkunst* beziehen sich auf das Erlebnis der Berliner Mauer, weil sie die Kunst im öffentlichen Raum präsentieren, und deshalb tragen sie zur Demokratisierung der Kunst bei. Vielleicht liegt es daran, dass die Berliner eine besondere Beziehung zur Street Art haben, infolge der wachsenden Verbreitung der Mauerkunst in den 70er und 80er Jahren und der Beziehung der Mauer zu dem

Wunsch nach der Entwicklung einer deutschen Identität. Die Wandbilder an der Mauer könnten soziologisch genauso wie die zeitgenössische Street Art die Stadtbewohner widerspiegeln, weil sie die Stimmung der Tage und die problematische Entwicklung einer Identität einschließen. Gleichzeitig trägt Street Art in Berlin zur Kunstgeschichte durch ihre Kritik an der Institutionalisierung der Kunst bei.

6. Ansichten in der Demokratisierung der Street Art

„Street Art bringt die Kunst zu den Menschen, wie es sich Pop Art immer erträumt hat“, so Lewisohn. „Street Art macht einer breiten Masse zugänglich, und fügt zugleich Kunst und Populärkultur auf typisch postmoderne Art und Weise neu zusammen.“⁹⁷ Vielleicht ist das Projekt *Turmkunst* am erfolgreichsten in dem Versuch, die Institutionalisierung der Street Art in Frage zu stellen, weil es die Galerie tatsächlich zurück auf die Straße bringt. Das Projekt beweist, dass das Kunst-Publikum sich verändert hat und die Kunst die Massen völlig erreichen kann. Die postmoderne Kunst interessiert sich für die Zugänglichkeit des Publikums, interdisziplinäre Kunstformen und eine neue Präsentation der Kunst: der öffentliche Raum. Die Künstler verwenden Bilder und Symbole, die Themen wie Ort und Identität äußern, oder die sich auf die Kunstgeschichte beziehen.

Der Kern dieses Mediums stammt aus der Kunst im öffentlichen Raum und der ortsspezifischen Kunst, wobei der Ort eine wesentliche Rolle in dem Kunstwerk hat. Diese Besonderheiten werden in der Berliner Street Art von den 70er Jahren bis heute erkannt, und ihre Verbreitung in dieser Stadt hängt fest mit der Kulturpolitik Deutschlands und der geschichtlichen Bedeutung der Mauerkunst zusammen. Weiterhin fordert Street Art die Paradigmen der Hochkunst im Gegensatz zur Populärkultur heraus, sowie auch die zeitgenössische Rolle des Museums.

Gibt es allerdings Nachteile zur Institutionalisierung der Street Art? Im Film *Exit Through the Gift Shop* (2011) scheint Banksy eine pessimistische Ansicht darüber mitzuteilen, denn er meint, dass die Kommodifizierung der Kunst

⁹⁷ Lewisohn, 18.

eine Folge dieses Phänomens wäre. Banksys kritischer Diskurs betont das Kunstsystem und den Kunstmarkt,⁹⁸ und ist dafür bekannt, politische Obertöne und einen Sinn für Humor zu haben. Sein Film dokumentiert den schnellen Anstieg des Mr. Brainwashs (Thierry Guetta), eines pseudo-Regisseurs, dessen Bilder nachtsüber Preise zwischen US\$18.000-30.000 auf dem Kunstmarkt erreichen. Nach der Vernissage seiner ersten Ausstellung hat Guetta schon eine Milliarde Dollar von seiner Kunst profitiert, obwohl er keine vorherige Erfahrung in der Kunstwelt hatte. Banksy nach ist die Spekulation auf dem Kunstmarkt eine Folge der Ausbeutung der Street Art durch die Medien, jedoch erreicht sie dadurch ein breiteres Publikum.

Die Nachfolgen der Institutionalisierung der ortsspezifischen Kunst sind ihre Demokratisierung und Kommodifizierung. Aber welche Rolle spielt ihre Kommodifizierung in der Qualitätsbewertung der Kunst? Soll der Medienrummel die bildliche Qualität der Kunst ersetzen? Was wäre der bedeutendste Beitrag der Street Art zur Kunstkritik? Insgesamt spielen Filme und Ausstellungen mit dem Thema Street Art eine wichtige Rolle in der Demokratisierung und Dokumentation dieser Kunstform, aber weitere Forschung ist notwendig, um Parallelen mit der Kommodifizierung der Kunst im 20. Jahrhundert und der Dynamik der Kunstwelt zu erstellen. Wichtig war es der Autorin, die Beiträge der Street Art zur zeitgenössischen Kunst zu identifizieren, d.h. die institutionelle Kritik, die Präsentation des Kunstwerkes im öffentlichen Raum, die erhöhte Bewertung des Ortes zum wesentlichen Aspekt der Kunst, die Beziehung zu den

⁹⁸ Bauer, 17.

Bewohnern der Metropole und die häufigsten Themen. Besonders wichtig für meine Analyse waren der Ort und die Identität, weil sie die Ähnlichkeiten zwischen der Mauerkunst, der Street Art und den Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst in Beziehung zu der Bildung einer Identität exemplifizieren, aber weitere Forschung wäre nötig, um die anderen Themen der Street Art zu analysieren.

Street Art ist zum Teil für eine *Musealisierung von Unten* verantwortlich, indem der Ort selbst (die Wände und Mauern der Großstadt) zum Teil des Werkes wird, und deshalb seinen kulturellen, historischen und Identitätswert voranhebt, was besonders im Falle der Berliner Mauer wahr ist. Street Art ist ortsspezifisch, weil die Gebäude den Werken eine neue Bedeutung geben (und umgekehrt). Anstatt Street Art in den institutionellen Rahmen zu simulieren, versuchen Projekte wie *East Side Gallery* und *Turmkunst* die Straße in eine Galerie zu verwandeln, damit die Kunst in das Leben der Stadtbewohner eingefügt wird und schließlich zur Demokratisierung der Kunst beiträgt.

Abbildungen



Abb.1 Fab 5 Freddy war einen der bekanntesten Graffiti Writers aus New York City in den 80er Jahren. Seine Stücke wurden nachts an den Zügen der Stadt bemalt.

Deitch, Jeffrey (Hrsg.). *Art in the Streets* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2011), 76.



Abb.2 1986 malte Keith Haring das Stück für das Museum am Check Point Charlie. Die Farben repräsentieren die deutsche Fahne und die verbundenen Figuren stellen den Wunsch nach einer Vereinigung des deutschen Volkes dar.

Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 60.



Abb. 3 Profil Kunst oder Schatten wurden in Griechenland und Mittelalter beliebt und sein Stil hat der heutige Street Art beeinflusst.

Jakob, Kai. *Street Art in Berlin* (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2011), 125.



Abb. 4 Völkzsählung. Künstler: Marianne Sanders. Zimmerstraße, Ostberlin-Miite, 1984.

Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 104



Abb. 5 Collagen mit Cut-Outs an der Berliner Mauer: mit Liberty Gate erkennt die Künstlerin Deborah Kennedy, die politische Rolle der USA während des Kalten Krieges. Tiergarten West, April 1989.

Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 328.



Abb. 6 El Bochos Beobachungskamera
Jakob, Kai. *Street Art in Berlin* (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2011), 144.

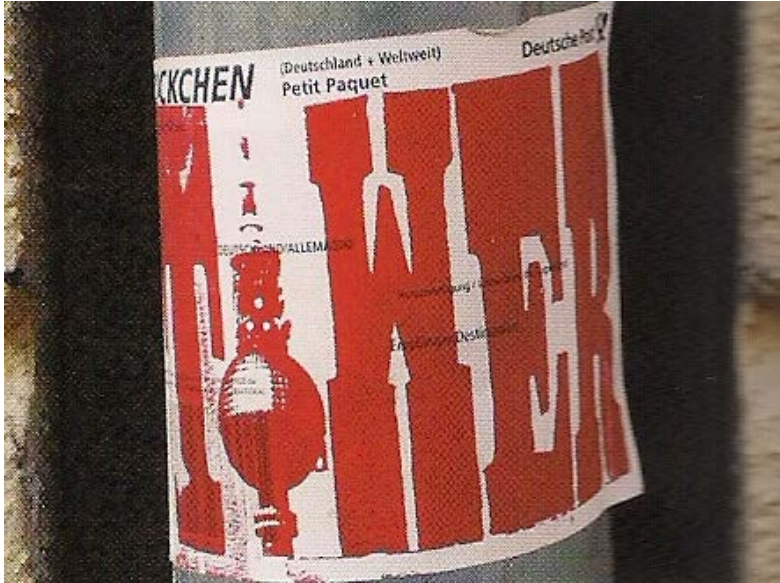


Abb. 7 Tower
 Jakob, Kai. *Street Art in Berlin* (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2011), 178



Abb. 8 Tower
 Jakob, Kai. *Street Art in Berlin* (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2011), 179.

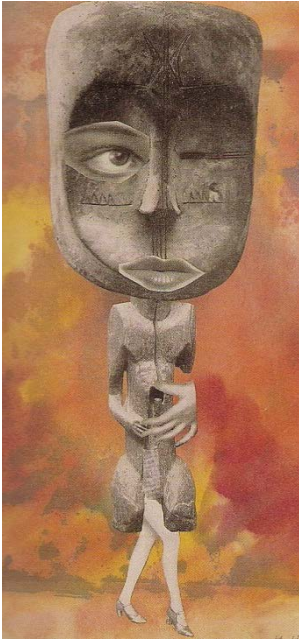


Abb. 9 Hannah Höch, *Die Süsser*, from an ethnographic Museum ca. 1926
Photomontage with Watercolors.
Brettel, Richard. *Modern Art 1851-1929* (New York: Oxford University Press, 1999), 153.



Abb. 10 Die fragmentierten Körper in Street Art wurzeln sich in der Dada-Fotomontage
Jakob, Kai. *Street Art in Berlin* (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2011), 51.



Abb. 11 Peter Unsicker *Wall Street Gallery*



Abb. 12 Aktion „Weißer Strich“

Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 282.



Abb. 13 Der Machtstreit zwischen Ost und West wurde mit schwarz-weiß Profilen dargestellt – Kreuzberg ca. 1983
 Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 133.



Abb. 14 *Erich rück den Schlüssel raus!* Bernauer Straße, 1973.
 Löcher waren ein widerkehrendes Thema an der Berliner Mauer in den 70er und 80er Jahren.
 Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 32.



Abb. 15 *Du perveres Schwein!* Berliner Mauer mit B-Turm, 1983.
Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. (Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007), 111.



Abb. 16 *Arm*
Mangler, Christoph. *City Language Berlin*. (Prestel Verlag: München, 2006), 38-39.



Abb. 17 Blus Darstellung der Berliner Mauer, 2010.

<http://blublu.org/sito/walls/2010/big/010.jpg>

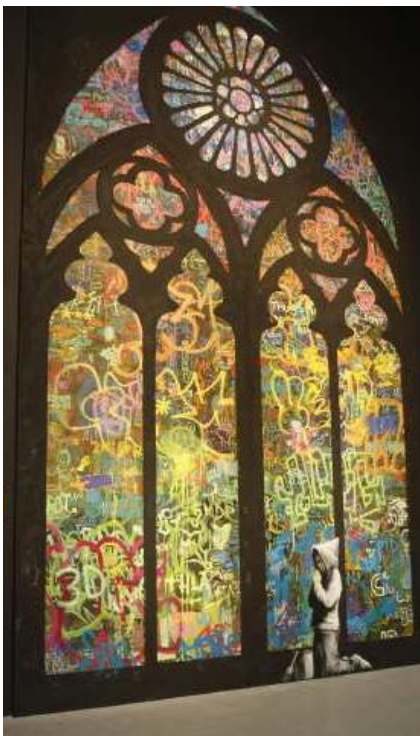


Abb. 18 Banksy in der LAMOCA Ausstellung, 2011



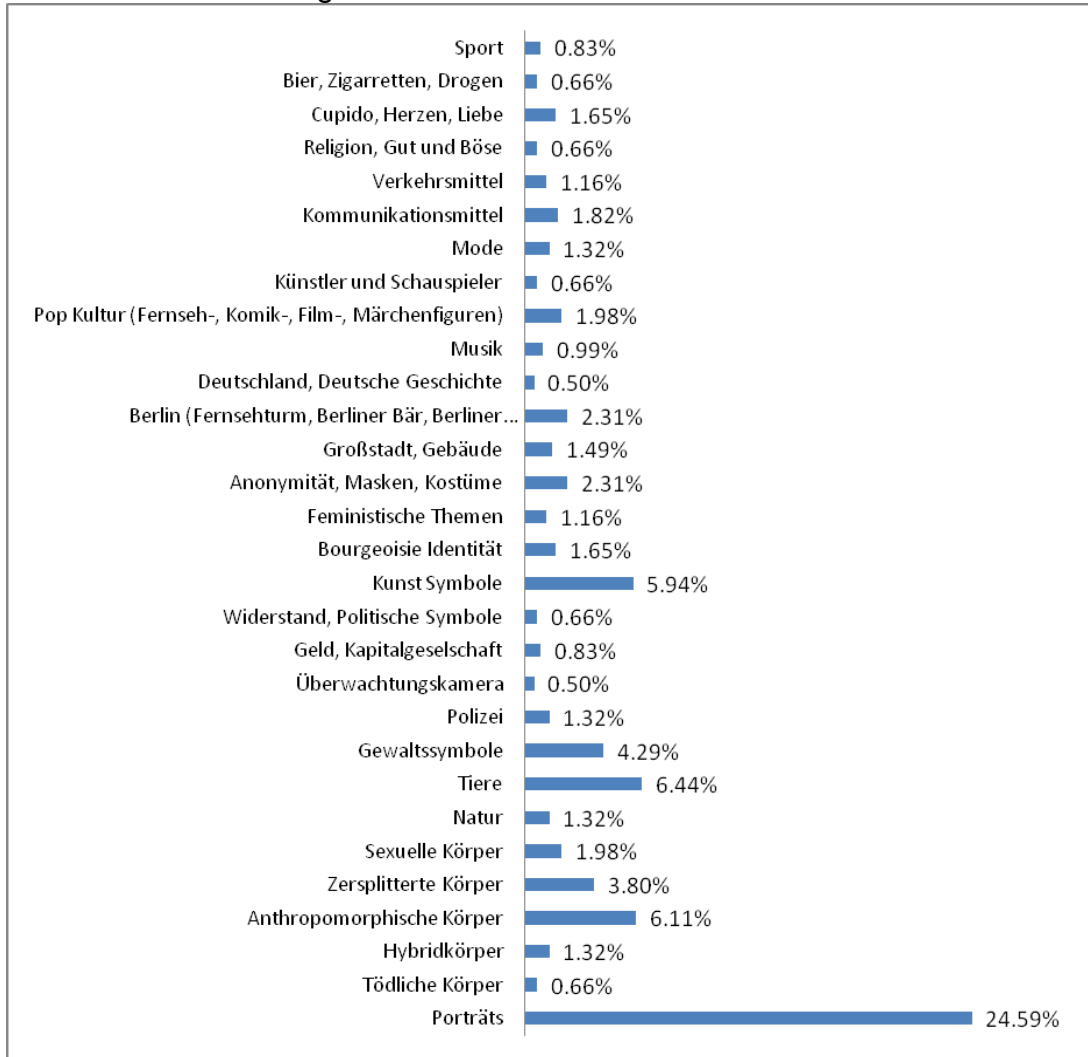
Abb. 19 Turmkunst, Berlin Steglitz, 2010.
 Laternser, Larissa (Hrsg.) *Turmkunst: Street Art XXL*. (Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2010), 68.



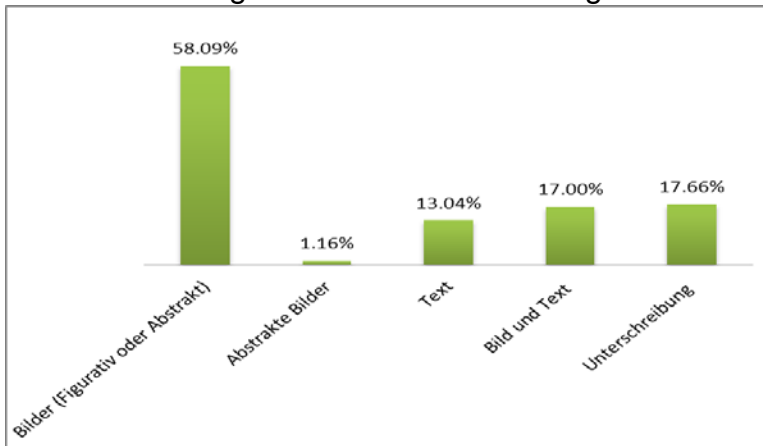
Bild 20 East Side Gallery, 2011

Tafeln

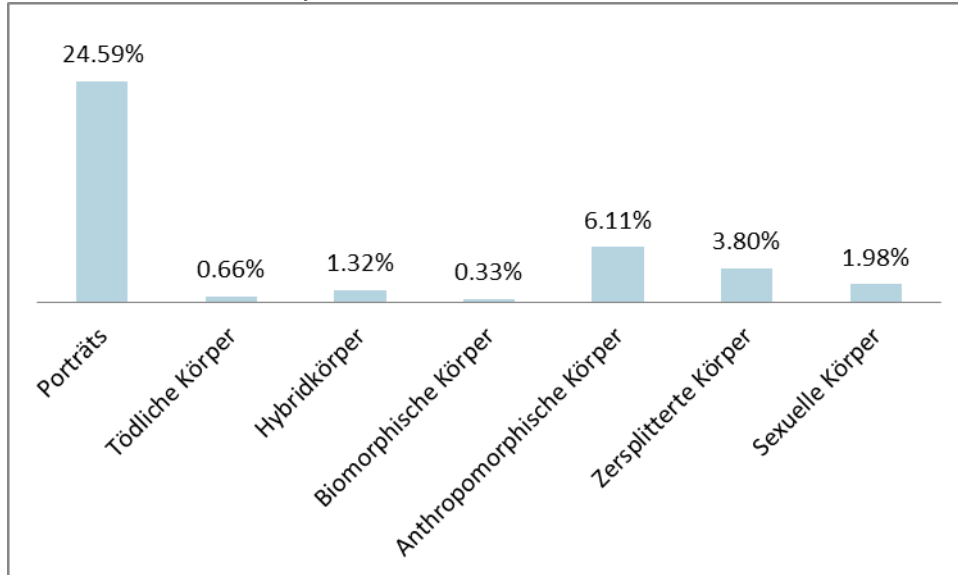
Tafel 1 Themen in zeigenössische Street Art in Berlin



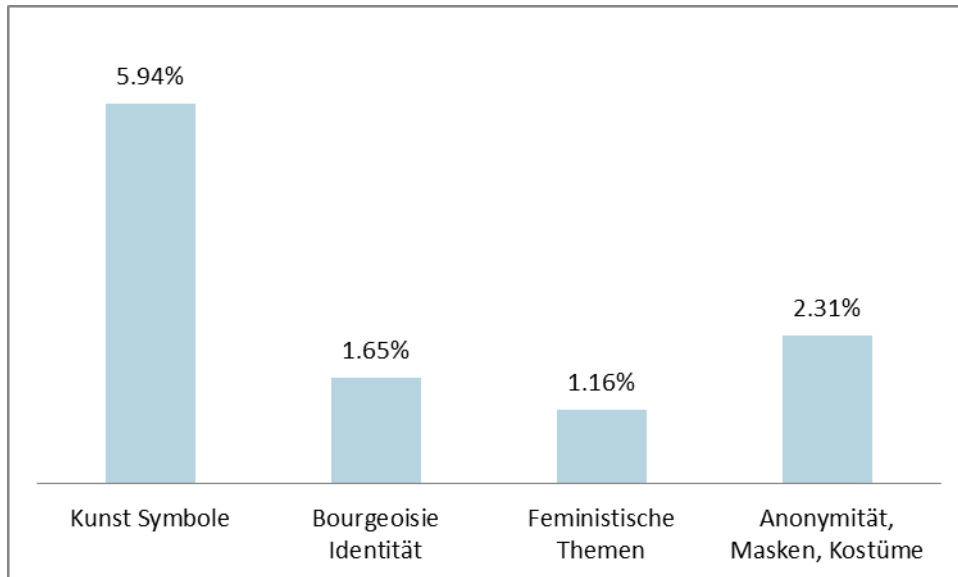
Tafel 2 Meldungsart der Bilder in der zeigenössischen Street Art in Berlin



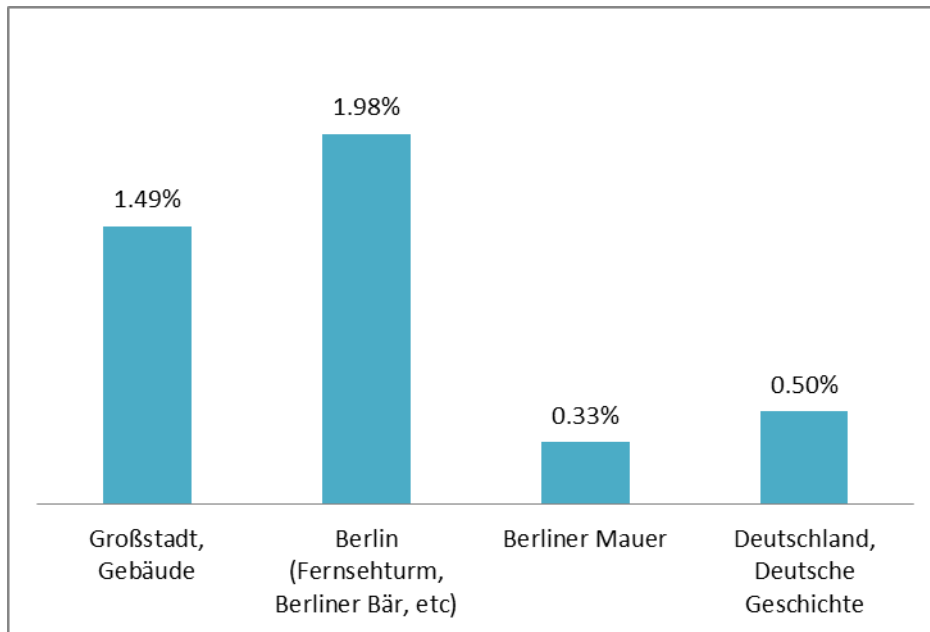
Tafel 3 Themen: Körper



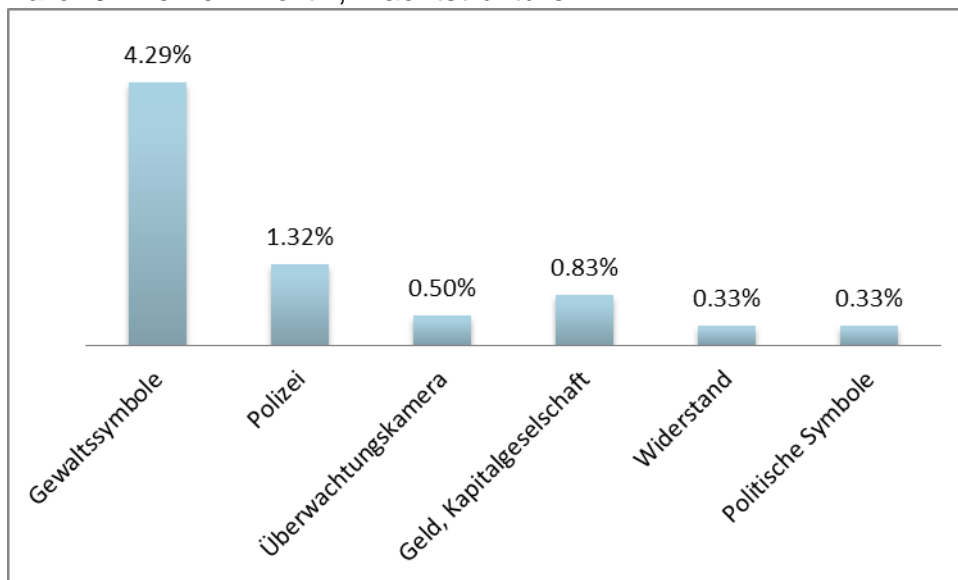
Tafel 4 Themen: Identität



Tafel 5 Themen: Ort



Tafel 6 Themen: Politik, Machtstrukturen



Literatur Verzeichnis

- Aleceovich, Francesco and Alessandro. *The Lost Graffiti of Berlin: The Writing on the Wall*. Rome: Gremese International, 1991.
- Arms, Simon. "The Heritage of Berlin Street Art And Graffiti Scene," *Smashing Magazine*, 8. Juli, 2011
<http://www.smashingmagazine.com/2011/07/13/the-heritage-of-berlin-street-art-and-graffiti-scene/> (accessed on 31 December 2011).
- Bartletti, Don. "Art review: 'Art in the Streets' at the Geffen Contemporary at MOCA," *Los Angeles Times*, April 15 2011.
<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/04/art-review-art-in-the-streets-at-the-geffen-contemporary-at-moca.html> (accessed on 31 December 2011).
- Backjumps: The Live Issue #3*. Berlin: Penguin Druck, 2007.
- Bou, Louis. *Street Art: The Spray Files*. New York: Monsa Publications, 2005.
- Brettel, Richard. *Modern Art 1851-1929*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Cooper, Martha and Henry Chafant. *Subway Art*. New York: Henry Halt and Company, Inc., 1984.
- Deitch, Jeffrey (Hrsg.). *Art in the Streets*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2011.
- Finkel, Jori. "Museum of Contemporary Art commissions, then paints over, artwork," *Los Angeles Times*, December 14, 2010.
- Geilert, Gerald. „Street Art – Eine verlockende Utopie“ in: *kunsttexte Sektion Gegenwart*, Nr. 1 2009.
www.kunsttexte.de
- Greenberg, Clement. „Avant-Garde and Kitsch“ in *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Gruen, John. *Keith Haring: The Authorized Biography*. New York: Prentice Hall Press, 1991.
- Gründer, Ralf. *Verboten: Berliner Mauerkunst*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2007.
- Heilig, Sebastian. "Street Art: Stadt, Wand, Kunst" *Spiegel Online*, September 8, 2008.
http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/2282/1/stadt_wand_kunst.html (accessed on 8 September 2008).
- Hoppe, Ilaria. "Street Art und 'Die Kunst im öffentlichen Raum' in: *kunsttexte Sektion Gegenwart*, Nr. 1, 2009.
www.kunsttexte.de
- Hornig, Petra. *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: elitär versus demokratisch?* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2011.
- Jakob, Kai. *Street Art in Berlin*. Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2011.
- Krause, Daniela u. Christian Heinike. *Street Art: Die Stadt als Spielplatz*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, 2010.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

- Ladd, Brian. *The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Laternser, Larissa (Hrsg.) *Turmkunst: Street Art XXL*. Berlin: Jaron Verlag GmbH, 2010.
- Lewisohn, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York: Tate Publishing, 2008.
- Los Angeles Museum of Contemporary Art, "MOCA announces record breaking exhibition attendance". Wednesday, August 2011.
- Mangler, Christoph. *City Language Berlin*. München: Prestel Verlag, 2006.
- Mayer, Siegfried. "The Graffiti of the Berlin Wall: A Semiotic Approach" in *The Berlin Wall: Representations and Perspectives*. New York: Peter Lang, 1996.
- Rees, Jasper. "Street Art Way Below the Street," *The New York Times*, October 31, 2010.
- Risatti, Howard. „An Insubstantial Pageant Faded: A Psychoanalytic Epitaph for New York City Subway Car Graffiti" in *Postmodern Perspectives: Issues in Contemporary Art*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall, 1997.
- Robertson, Jean and Craig McDaniel. *Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980*, New York: Oxford University Press, 2010.
- Schmid, Eva D. "Nachts kommen die katzenquälenden Mädchen," *Berliner Zeitung*, July 4, 2008.
- Simmons, Sherwin. „Advertising Seizes Control of Life: Berlin Dada and the Power of Advertising" in *Oxford Art Journal*, Vol. 22 No. 1 (1999), pp. 121-146.
- Stahl, Johannes, *Street Art*. Königswinter: Tandem Verlag, 2009.
- Tate Modern. "Street Art at Tate Modern." 2 April 2008.
<http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2008/14784.htm>
 (accessed on 3 November 2010).
- Taylor, Frederick. *The Berlin Wall: A World Divided, 1961-1989*. New York: Harper Collins Publishers, 2006.
- Tzortzis, Andreas. "Bombing Berlin, the graffiti capital of Europe", *The New York Times*, 03 March 2008 (accessed on 01 January 2012)
<http://www.nytimes.com/2008/03/03/travel/03iht-04graffiti.10654044.html>
- Young, James E. "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today" in *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2 (Winter, 1992), pp. 267-296.
- Wittlinger, Ruth. *German National Identity in the Twenty-First Century: A Different Republic After All?* Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

Filme

- Wild Style*, 1982.
- Exit Through the Gift Shop*, 2011.
- The Universe of Keith Haring*, 2008.